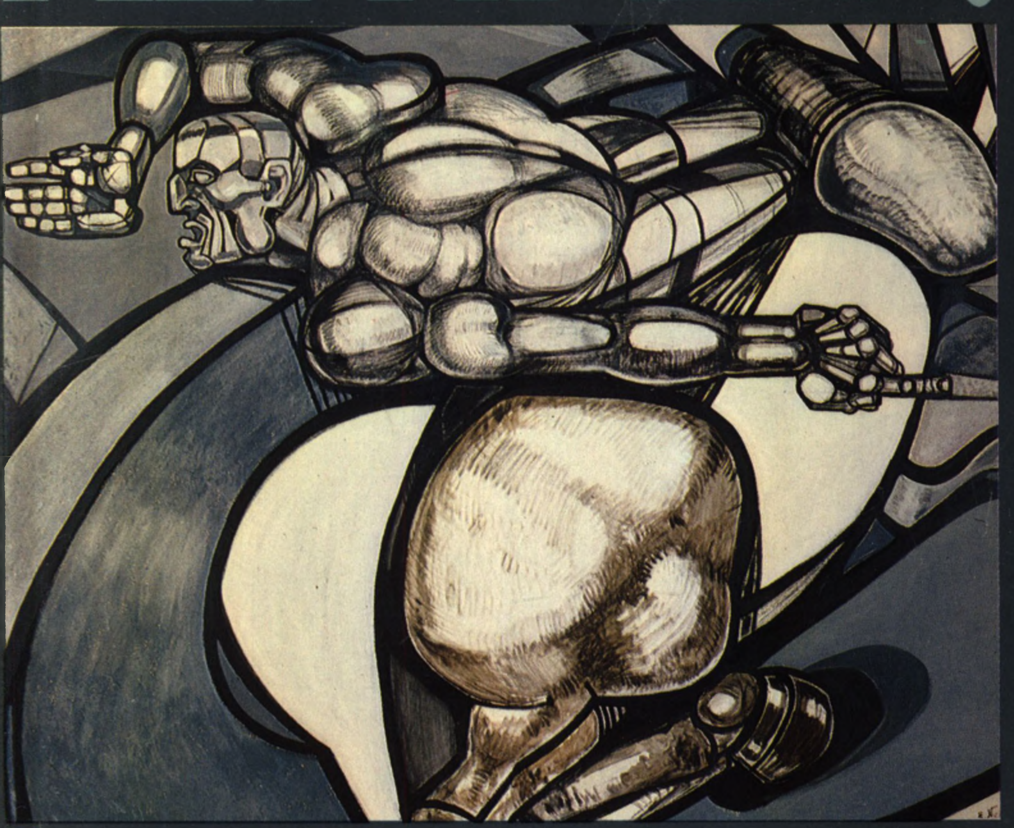
КЕНТАВР:



Эрнст Неизвестный

об искусстве, литературе и философии

ПРОГРЕСС-ЛИТЕРА

КЕНТАВР:

Эрнст Неизвестный

об искусстве, литературе и философии



ПРОГРЕСС-ЛИТЕРА





Москва • Издательская группа «Прогресс» • «Литера» • 1992

ББК 84Р6
К 35

Составитель и автор предисловия АЛЬБЕРТ ЛЕОНГ

Художник В.А.ПУЗАНКОВ

Редактор Г.И.ДЗЮБЕНКО

К35 **Кентавр:** Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии/Сост.,авт. предисл. А.Леонг. – М.: Издательская группа «Прогресс — Литера», 1992. – 240 с.: ил.

Впервые на русском языке выпускается оригинальный сборник избранных эссе о природе творчества гениального русского скульптора Эрнста Неизвестного (р. 1926). В книге помещено свыше 100 иллюстраций работ Неизвестного.

К $\frac{4702010204-149}{006(01)-92}$ без объявл. ББК 84Р6

ISBN 5 — 01 — 003836 — 6

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Одним из недостатков этой книги для модерного читателя будет наличие в ней каких-никаких мыслей и попытка их просто и доступно изложить. Именно эта простота может заслонить сами мысли: мной не эксплуатируется сегодняшняя привилегия художника быть невнятным, эксцентричным и безумным, быть юродиво глубокомысленным. Чтобы простить скучную «разумность» моих записок, надо почувствовать полное безумие времени, в котором мы жили и спасали свои души, чтобы творить. Простодушная кафкианская серость будней скрывала паранойю столь глубокую, что «да-да» и сюрреалистические попытки свести себя с ума кажутся детским пикником на обочине огромного ГУЛАГа смертников.

«Постепенно водворяется грозное вечное молчание кладбища. Все безмолвно сходят с ума, понимают, что с ними происходит, и решаются на последнее средство:

навсегда затаить от людей свое горе и говорить обыденные слова, которые принято считать разумными, значительными, светлыми даже» (Лев Шестов. «Апофеоз беспочвенности»).

Для того чтобы выжить внутренне, надо было опроститься внешне. Веру в мировое подсознательное прятать под маской.

Сейчас, когда наваждение, сожрав миллионы и развратив оставшихся в живых, сгинуло как нечисть, появилась возможность порезвиться в модно модерном ключе, дожевывая объедки различных «артов» и «измов», появилась возможность невнятно поконцептуалить.

Увы! Мне этого не хочется.

Эрнст Неизвестный

Июль 1992

Альберт Леонг

Кентавр: жизнь, искусство и мысль Эрнста Неизвестного

1. Введение

Рассказ о жизни русско-американского скульптора и философа Эрнста Неизвестного имеет очертания мифа, легенды и киносценария: одаренный русский ребенок становится героем войны, переживает клиническую смерть на поле брани и получает известность за границами догорбачевского советского тоталитарного государства как гениальный художник и провидец.

Сложные и полемичные, жизнь и работы Неизвестного породили ряд взаимоисключающих интерпретаций. Книга британского критика Джона Бергера «Искусство и революция: Эрнст Неизвестный и роль художника в СССР» представляет Неизвестного художником-марксистом, чья скульптура — это «современный памятник стойкости, необходимой в начале мировой борьбы против империализма»[1]. Русский социолог-эмигрант Николай Новиков в работе «Эрнст Неизвестный: искусство и реальность» более точно описывает художника как монументалиста, работающего в Советском Союзе в изоляции[2]. Итальянский компендиум до-

кументов и эссе «Эрнст Неизвестный», изданный Марио де Микели, рисует Неизвестного как религиозного художника, близкого римскому католицизму[3]. Документальная киноверсия Нобелевской лекции Александра Солженицына, «Одно слово правды», показывает Неизвестного как скромного художника, радостно работающего «простым подмастерьем под Божьим небом»[4]. Книга норвежского критика Эрика Эгеланда «Эрнст Неизвестный: жизнь и творчество» описывает Неизвестного как «спиритуалистическую дионисийскую фигуру»[5]. Книги Бориса Огибенина «Эрнст Неизвестный: создатель нового архаизма»[6] и Франко Мьеле «Пластический динамизм у Эрнста Неизвестного»[7] анализируют семиотические и композиционные элементы его скульптур, не обращаясь к русскому культурному контексту, который и дает его искусству энергию.

Если попробовать совместить столь различные образы Неизвестного, получится создание более гротескное, чем кентавры и причудливые сочетания людей и машин, присущие скульптурам, картинам и рисункам художника. Какая критическая конструкция может адекватно описать его дарования и выстроить правильный контекст русской и мировой культур, когда сталкиваешься с таким экспансивным, щедрым и удивительным художественным талантом? Какой критический подход и метод могут разрешить дилемму слепого человека, пытающегося описать слона как целое, и прийти к исчерпывающему научному суждению о человеке, который напоминает «первобытное чудовище», как сказал однажды Генри Джеймс о другом монументальном и многогранном русском — Льве Толстом?

Мой подход к жизни, искусству и мысли Неизвестного отличается от подходов вышеупомянутых ученых и критиков в трех важных моментах. Во-первых, как историк русской литературы и культуры, систематически изучавший теоретические работы Неизвестного по искусству, литературе и философии, я пришел к рассмотрению Неизвестного как оригинального художника, критика и мыслителя в традиции русской социальной, политической и философской мысли. Собранные теперь под одной обложкой, эти эссе впервые ясно очерчивают эстетику и поэтику Неизвестного и делают его идеи доступными как ученым, так и широкому читателю.

Во-вторых, я вижу в искусстве Неизвестного уникальный сплав Востока и Запада. Он не русский националист, как славянофилы, но и не западник, который без разбора воспринимает установления и технологии Запада. Взращенное на перекрестке Востока и Запада в горах Урала, искусство Неизвестного пытается синтезировать некоторые формальные и содержательные элементы восточной и западной культур. В своих позднейших монументальных проектах: «Древо Жизни», «Новая статуя Свободы» и мемориалы жертвам сталинизма и Холокауста — Неизвестный обращается к великим культурным достижениям Востока и Запада: «Древо Жизни» — монумент человеческому творчеству в искусстве, науке и технологии, «Новая статуя Свободы» — сплав традиционной китайской культуры, основанной на учении Конфуция, с современной технологией Запада; мемориалы жертвам сталинизма и Холокауста — прославление сопротивления и непоколебимости народов Востока и Запада.

И в-третьих, я рассматриваю Неизвестного как образец человеческого сопротивления современному тоталитарному государству и живой пример того, как искусство, художник и люди могут развиваться даже в стесненных условиях закрытого общества — таких, как цензура, слежка и навязывание государственной эстетики «социалистического реализма».

Этот сборник эссе об искусстве, литературе и философии — первый на русском языке — начинает заполнять большой пробел в науке о Неизвестном, определяя его место в русской и, следовательно, мировой культуре. Блестящие дерзкие эссе — все вместе и каждое в отдельности — опровергают мнение о том, что Неизвестный — по преимуществу «диссидентский» художник. Его столкновение с Хрущевым по вопросам современного искусства в 1962 году, получившее широкую огласку, долгое время затемняло и искажало критические суждения о внутренних чертах его искусства и идей. Моя монография «Искусство свободы: Эрнст Неизвестный и русская культура», обсуждая художника и его искусство в контексте русской интеллектуальной и культурной истории, также защищает взгляд на Неизвестного как на значительную фигуру русской и мировой культуры.

2. Жизнь Кентавра

В эссе «О синтезе в искусстве» Неизвестный определяет синтез как «организм, где каждая часть выполняет принадлежащую ей функцию, где эти части составляют эстетическое единство». Родственным понятием в рус-

ской философской мысли является «совокупность» — всеобщность, характеризующаяся целостностью. Полифоническое искусство Неизвестного основывается на этой концепции синтеза. В современном искусстве высокие технологии в форме компьютеров, роботов и космических кораблей стали «второй природой», взаимодействующей и дополняющей Природу-Мать. В глазах Неизвестного современная культура, Восток и Запад, — это сплав или синтез людей и машин.

Картины, скульптуры и рисунки Неизвестного изображают невероятное разнообразие этих гибридов в современном мире. Центральный образ его искусства — Кентавр, мифическое создание, соединяющее человека и лошадь в новом выразительном синтезе. Для Неизвестного народы Востока и Запада ныне живут в «цивилизации кентавров». В рамках этой концепции синтеза Неизвестный замечательно использует формалистический и кубистический прием деформации, чтобы свести в единое живое целое разнородные элементы. Полифонический стиль скульптур, картин и рисунков позволяет художнику совмещать самые несходные комбинации естественной природы, второй природы технологий и стилей искусства для выражения духа современного искусства. Персонификацией Кентавра как экспрессивного синтеза разнородных элементов является сам Неизвестный.

Эрнст Иосифович Неизвестный родился 9 апреля 1926 года в Свердловске (ныне Екатеринбург) — городе, расположенном в Уральских горах, делящих Россию на Европу и Азию. Неизвестный описывает Свердловск как «город сосланных интеллигентов, ари-

стократов и преступников... город, в котором противопоставляются европейские и азиатские черты русской души»[8]. Оплот многообразия и свободы, Свердловск был тесной общиной, где встречались культуры Востока и Запада, где жили и работали русские, татары и большое число китайцев. Даже необычная фамилия Неизвестный, возможно, была принята освобожденными заключенными, не пожелавшими открывать свои подлинные личности.

Неизвестные происходят из старинного сибирского военного рода. Дед Неизвестного был преуспевающим предпринимателем, владевшим типографией в Оренбурге и другими предприятиями на Урале. О своих родителях художник пишет: «Мой отец, бывший белый офицер из богатой купеческой семьи, был хирургом. Моя мама была биохимиком, поэтом и автором детских книг. Наш дом и встречи с друзьями моих родителей были моими первыми университетами»[9]. Образование и состояние сделали семью Неизвестных лишенцами — гражданами, лишенными гражданских прав. Но отцовское положение хирурга позволило семье пережить сталинские годы.

Эрнст и его сестра Людмила росли в удобном трехэтажном доме с садом. У него были своя комната и няня, которой предстояло сыграть в его судьбе выдающуюся роль. Неизвестный запомнил своего отца спортсменом, фигуристом, первоклассным танцором и отличным игроком в бильярд. Если отец Эрнста, православный русский, был консервативен и аристократичен, то мама, Белла Дижур, по национальности еврейка, — была либеральна и демократична. Имея склонность к

мистике, она изучала антропософию Р.Штайнера, тибетский мистицизм и теософские учения мадам Блаватской и Анни Безант.

Хотя во времена Сталина менделевская школа генетики была запрещена как буржуазная и реакционная, мать Эрнста, биохимик, окончившая Ленинградский государственный университет, продолжала эксперименты над морскими свинками, кроликами и птицами в лаборатории, замаскированной под домашний зверинец. Молодой Неизвестный помогал ей в этих исследованиях, о которых он вспоминает как о своем первом контакте с андерграундом, «катакомбной культурой».

Начав писать стихи, его мать вошла в литературные круги, где встретила поэта Николая Заболоцкого, с которым позднее обручилась. Хотя Заболоцкого арестовали в 1938 году и он исчез на ряд лет в ГУЛАГе, ему удалось тайно переправить свои стихи Белле, доверившей их памяти своего сына. Недавно за свою лирическую поэзию Белла Дижур получила премию в Западной Германии. Кроме стихов, она написала детские книги о природе, животных и окружающей среде, равно как и монографии о стекле и куклах.

Человек, которому предстояло стать одним из величайших русских художников и философов искусства, был воспитан в уважении к семье, образованию, религии, самодисциплине, искусству, науке, культурным традициям и моральной ответственности перед обществом и миром. Мама назвала мальчика Эриком по имени короля из скандинавской саги. Поскольку имя звучало на русском языке по-детски, Неизвестный, став старше, изменил его на Эрнст. До сих пор Неизве-

стный говорит об «Эрике» и «Эрнсте» как о двух сторонах, или фазах, своей личности — детской и взрослой.

Маленький Неизвестный начал говорить сравнительно поздно, но, начав, быстро научился и говорить, и читать. Родители рано посвятили своего стремительно развивавшегося сына в тайны искусства и науки, и он быстро поглотил большую семейную библиотеку дореволюционных книг. Семья Неизвестного была частью сибирской культурной и научной интеллигенции, поддерживавшей традицию независимой политической мысли, восходящую к декабристам.

Мальчиком Эрнст был настоящим лидером, любившим бокс и футбол. Отец хотел, чтобы сын стал геологом, и устроил его учиться в местный институт. Неизвестному эти лекции показались скучными, и он предпочел ходить во Дворец пионеров, где рисовал. Уже тогда Эрнст любил рисовать скелеты, черепа, маски, руки и умирающих людей. Когда шел дождь или снег, юный Неизвестный смотрел на поверхность окна, представляя себя Александром Македонским, Спартаком, Парацельсом, Пастером или Амундсеном. Мальчик страстно желал совершить великие дела и, будучи ребенком, уже знал, что когда-нибудь станет знаменитым.

Вундеркинд, рисовавший и лепивший, сколько себя помнит, 14 лет от роду Неизвестный был принят в новую элитарную школу, созданную в Ленинграде Кировым для художественно одаренных детей. В этой школе классическим академическим дисциплинам обучали знаменитые педагоги и ученые. Когда разразилась

война, ее перевели в Самарканд, где Эрнст подхватил тифозную лихорадку и пережил временную потерю волос, физической силы и памяти.

Будучи освобожденным от военной службы в силу своего исключительного художественного таланта, Неизвестный после гибели в бою своего близкого друга решил пойти в Красную Армию добровольцем. Он изменил на призывном пункте свой возраст и был принят в суровую военную школу в Кушке, туркменском городе на границе с Афганистаном, для обучения ведению боевых действий в пустыне в качестве офицера-десантника. Обученный штурмовым и десантным операциям, 17-летний Неизвестный был направлен в 45-й штурмовой полк 86-й гвардейской дивизии на 2-й Украинский фронт. Соединение Неизвестного парашютным броском осуществило штурм и высадку с моря и проложило путь из Украины в южную и восточную Европу. С 1943 года лейтенант Неизвестный, лишь 18 лет от роду, прошел со своим соединением из 120 человек с боями через Румынию, Венгрию и Австрию и несколько раз был ранен, в последний раз 22 апреля 1945 года около Гейзендорфа, Австрия. Разрывная пуля вошла в грудную клетку, раздробила позвоночник и ребра, повредила внутренние органы и пробила кратер в спине.

Последовавшие затем необычные события навсегда определили жизнь, искусство и мировоззрение Неизвестного. По рассказам художника, в полевом госпитале его искалеченное тело узнала по родовым отметинам санитарка, промывавшая ему раны, которая оказалась его няней. Она стала выхаживать его. Неиз-

вестный, страдавший от мучительных болей, был закован в гипс, и, несмотря на запреты докторов, няня доставала для него болеутоляющие наркотики. Неизвестный вспоминает, как однажды, проснувшись утром, он не мог открыть глаза, говорить, двигаться. Доктора вокруг говорили, что он скончался. Фельдшер бросил его в подвал, где его нашла и спасла няня. А весть о его смерти уже отправили родителям.

Удивительное возвращение из клинической смерти и последующее исцеление от увечий оставили неизгладимый след в главных образах картин, рисунков и скульптур Неизвестного, в которых человеческое тело подвергается драматическим преобразованиям и синтезу. Для Неизвестного смерть и невыносимая боль стали мерой всех вещей, а человеческая стойкость — основным мотивом его послевоенного искусства. Переиначивая название лирического цикла Пастернака «Сестра моя — жизнь», Неизвестный говорит, что его «сестра» — смерть.

Неизвестный вернулся с войны героем и инвалидом. В 1945—1946 гг. он преподавал рисование в Суворовском училище в Свердловске и был принят в Академию Художеств в Риге. Через год он перешел в Московский государственный художественный институт им. Сурикова. Будучи студентом института, Неизвестный также изучал философию в Московском университете. Чтобы заплатить за жилье, он работал сторожем у двух скульпторов, а по утрам до занятий, начинавшихся в восемь часов, — еще и кочегаром. Тем не менее физические расстройства вдобавок к плохому питанию и большому перенапряжению привели к пол-

ному истощению и даже к попытке самоубийства. После этого, узнав о состоянии Неизвестного, скульпторы института стали использовать его в качестве помощника, и его положение постепенно улучшилось.

Развитие Неизвестного как художника может быть разделено на три этапа: студенческий период (1947—1954); период чередующегося советского признания и подавления (1955—1975) и «западный» период (с 1976 г. до настоящего времени). С 1947 по 1954 год Неизвестный учился в Суриковском училище и с маленькой группой друзей создал группу «катакомбной культуры», выдававшую себя за простую веселую студенческую компанию, живущую под девизом «Любовь и голод правят миром». В свободное время группа изучала запрещенные книги, творчество запрещенных писателей, художников и философов. Днем Эрнст копировал классические статуи, а ночью создавал модернистские скульптуры. Одна из его неоклассических работ, женский торс в камне, была куплена Третьяковской галереей. В последний год учебы в институте Неизвестного пригласили в Московское отделение Союза художников СССР — большая честь для начинающего художника.

Русские музеи, западные книги по искусству и выставки пополнили знания Неизвестного в области истории искусства. В них Неизвестный открыл для себя примитивное искусство, скульптуру ацтеков, мексиканское искусство, Пикассо, Леже и работы запрещенных мастеров русского авангарда, таких, как Кандинский, Малевич, Филонов и Татлин — мастер конструктивизма, ставший его московским наставником. Чувствуя

свое глубокое родство с теориями и созданиями русского авангарда, Неизвестный открыто отверг государственную эстетику социалистического реализма и после смерти Сталина в 1953 г. начал создавать и выставлять конструктивистские скульптуры. Его учителя в Суриковском институте, ожидавшие, что одаренный молодой художник как «социалистический реалист» последует за ними в создании монументов на санкционированные советские темы, пришли в ужас. Так началась длительная борьба Неизвестного с советским культурным истеблишментом.

После смерти Сталина был объявлен открытый конкурс на создание монумента воссоединения Украины с Россией. Этот и другие открытые конкурсы, где проекты принимались анонимно, а в составе жюри вместо бюрократов были профессионалы, позволили звезде Неизвестного совершить крутой подъем благодаря истинной силе его таланта и личности. В 1957 году на VI Международном фестивале молодежи и студентов в московском парке «Сокольники» Неизвестный был отмечен тремя высшими наградами в конкурсе, включавшем 4500 работ молодых художников из 50 стран: золотой медалью за гранитную скульптуру «Природа»; серебряной медалью за гранитную фигуру «Мулатка» и бронзовой медалью за другую гранитную фигуру «Женский торс». Поскольку в награждении одного человека тремя медалями было что-то неловкое, советский министр культуры А.Михайлов приказал Неизвестному отказаться от золотой медали.

Неизвестного прямо коснулись основные события 1956 года в Восточной Европе: секретная речь Хрущева

на XX съезде КПСС, восстание в Венгрии и беспорядки в Польше. Перед Неизвестным, обвиненным в «ревизионизме» и симпатии к венграм, закрылись все двери, и он был вынужден вернуться в Свердловск и работать в литейном цехе, где по ночам после работы создавал скульптуры из обрезков металла. Он начал страдать от глубокой депрессии и сильно пить. Именно тогда Неизвестному явилось в видении «Древо Жизни».

Движимый этим художественным видением, Неизвестный вернулся в Москву в 1960 году. Он победил во всесоюзном конкурсе проектов грандиозного монумента у въезда в Москву в память о советской победе над нацистской Германией. Его проект привлек внимание молодых талантливых советских архитекторов, которые начали сотрудничать с ним в монументальных работах. Их первой совместной работой стал успешный проект огромного барельефа в честь детей всего мира в пионерском лагере «Артек» в Крыму. Во время хрущевской «оттепели» в начале 1960-х годов выставки неофициального искусства могли проводиться без присмотра СХ СССР и художники устраивали выставки в научно-исследовательских институтах, рабочих клубах и университетах. В 1960 году Неизвестный показал свои работы в рабочем клубе «Дружба» в Москве; в 1962 году состоялась его выставка в МГУ. Позже, в декабре того же года, Неизвестный принял участие в выставке модернистского советского искусства в московском Мане́же. Это событие стало другой поворотной точкой в судьбе Неизвестного.

На Западе нелегко вообразить художника и диктатора, схватившихся в споре об искусстве, но в рус-

ской истории это — постоянная тема, уходящая по крайней мере к конфронтации Пушкина с царем Николаем I. Советский премьер со своим официальным окружением пришел на открытие выставки, был оскорблен увиденным и сделал Неизвестного ответственным за те работы, которые он посчитал «испражнениями», развратом и позором. Неизвестный теперь уверен, что все это событие было провокацией по отношению к Хрущеву. Несмотря на угрозы и шантаж, Неизвестный убежденно защищал искусство и выставленных художников и, казалось, завоевал уважение Хрущева.

За этим последовал разгром нонконформистских художников и писателей, включая Неизвестного, на которого оказывалось сильное давление. Его исключили из Союза художников и разнообразно преследовали. Академия Художеств предложила уничтожить его военно-мемориальный проект. Его подвергли психиатрической экспертизе, в ходе которой он был признан нормальным. В октябре 1964 года Брежнев и Косыгин отправили Хрущева в отставку, но эта история получила неожиданную развязку: после смерти Хрущева в 1971 году по просьбе семьи бывшего премьера Неизвестный согласился создать надгробие Хрущева на Новодевичьем кладбище.

Годы опалы с 1962-го по 1970-й были для Неизвестного трудными. Временно он переехал в Ригу, работал над проектом «Артека» и заканчивал иллюстрации к Данте и Достоевскому. В 1962 году созданы скульптуры «Орфей» и «Пророк» и начат скульптурный ансамбль

«Гигантомахия». Альбомы «Древа Жизни» появились в 1965-м, а модель монумента была создана в 1968 году. В 1965-м журнал «Юность» напечатал материал о военных подвигах Неизвестного вместе с поэмой А.Вознесенского, построенной на том, что герой войны и нонконформистский художник оказываются одним и тем же лицом. Неизвестный жил продажей своих работ иностранным посетителям и анонимно работал для официальных архитекторов. В 1969 году он узнал о международном конкурсе памятников на Асуанской плотине в Египте. С двумя архитекторами Неизвестный тайно создал проект памятника «Цветок Лотоса» и так же тайно переправил его за границу. Победа этого проекта вынудила советский культурный истеблишмент признать достижение Неизвестного символом советско-египетского сотрудничества. Членство Неизвестного в Союзе художников было восстановлено, и в следующие пять лет полной реабилитации ему сопутствовал художественный успех.

На Неизвестного обратили внимание советские технократы, ученые, архитекторы, интеллектуалы и даже деятели коммунистической партии — такие, как Косыгин, — та же группа людей, которая отстаивала отказ от догм сталинского прошлого. Круг Косыгина, включавший министров электроники, электрификации и гидроэнергетики, мог делать Неизвестному заказы на новые скульптурные и архитектурные работы, невзирая на сопротивление Академии Художеств, Союза художников и Министерства культуры. Так, в 1974 году был закончен большой рельеф для Московского института электронного машиностроения. Также в 1974—1975

годах был выполнен монументальный рельеф для здания Центрального Комитета Компартии Туркмении в Ашхабаде. С помощью Сергея Королева, Петра Капицы и Льва Ландау прошла персональная выставка Неизвестного в Институте атомной энергии имени И.В.Курчатова.

В 1973 году видные польские коммунисты пригласили Неизвестного в Польшу. По возвращении советские власти запретили ему дальнейшие зарубежные поездки, несмотря на повторявшиеся приглашения из Франции, Италии и Англии. Чтобы подчеркнуть тяжесть своего положения, в марте 1974-го Неизвестный созвал пресс-конференцию для западных журналистов и заявил, что за последние десять лет он более пятидесяти раз безуспешно пытался выехать за границу. В сентябре 1974 года нонконформистские художники Москвы и Ленинграда провели на окраине Москвы, в Беляеве, выставку под открытым небом, но власти распорядились снести ее бульдозерами.

Неизвестный подвергался художественному и идеологическому давлению и находился под постоянным наблюдением КГБ. В этих условиях он решил обратиться с просьбой об эмиграции на том основании, что в атмосфере цензуры, озлобленности и репрессий он не может работать как художник. Власти ответили угрозой отнять у него мастерскую, и летом 1975-го Неизвестный был физически выдворен из Москвы. Благодаря вмешательству канцлера Австрии Бруно Крайского и международной поддержке в марте 1976 года Неизвестный в конце концов получил визу и в мае того же го-

да прибыл в Женеву. Неизвестный, Кентавр, теперь был волен воплощать свои художественные замыслы на Западе.

Как это случилось и с другими русскими, эмигрировавшими на Запад по чисто художественным причинам, Неизвестный и его искусство расцвели в атмосфере терпимости и культурного плюрализма, характерной для Западной Европы и Соединенных Штатов. Привлеченный динамизмом, многообразием и свободой Америки, Неизвестный в 1977 году переехал в нью-йоркский район Сохо и вскоре отказался от швейцарского гражданства. Там, в огромной мастерской на Гранд-Стрит, Неизвестный как художник, уже известный в Европе, но почти не известный в США, заложил основы для дальнейшего развития своего искусства.

Скульптуры Неизвестного западного периода выполнены с большей технической утонченностью. Благодаря спонсорству Фридом-Хаус он прочитал лекции на русском языке в американских колледжах и университетах на такие темы, как «Данте и Достоевский» и «Синтез в искусстве». Однако недостаточное знание английского языка и привычка к многочасовой уединенной работе изолировали Неизвестного от основного потока западной культурной жизни.

Слава Неизвестного в США, а также в Азии, начинается, на мой взгляд, с весны 1983 года, когда он принял мое приглашение приехать в Орегонский университет, чтобы прочесть на русском языке курс «Синтез в русской культуре», лекции на тему «Искусство и свобода» в 12 орегонских городах, устроить боль-

шую выставку своих картин и скульптур в университетском музее искусства, а также участвовать в симпозиуме на тему «Свобода и культура в Советском Союзе». В результате пребывания в Орегоне Неизвестный приобрел рабочие навыки в английском языке, что сделало его более доступным для западных интеллектуалов, средств массовой информации и широкой публики. Впервые на английском языке появился также перевод эссе Неизвестного. Поскольку это был его первый опыт преподавательской деятельности в университете, Неизвестный готовился к ней с характерной для него энергией и тщательностью.

Лекции, собранные Неизвестным для своего курса, и составляют основу настоящего собрания эссе. Повторы и постоянные лейтмотивы, присутствующие в них, проистекают от свойственного Неизвестному устного выражения своих идей в форме лекций или интервью. Собирая их вместе, я решил сохранить его уникальный стиль и манеру выражения и не исключил эти повторы.

Учитывая обширный объем написанного Неизвестным, я основывал свой выбор на главной объединяющей концепции синтеза. Так, первая глава, «О синтезе в искусстве», формирует основную для Неизвестного идею его творчества. Во второй главе, «Тело: человек как визуальный знак», развивается идея синтеза через приложение ее к образу человеческого тела. В третьей главе Неизвестный обсуждает взаимоотношения между концепцией синтеза и мессианскими тенденциями как вообще в русской культуре, так и в своей работе. Наиболее полным

выражением синтеза в работе Неизвестного является его монументальное «Древо Жизни», проект которого описан в главе четвертой. В пятой главе, с названием «Открывая новое», автор выдвигает доводы в поддержку прогрессивного монументального искусства, соразмерного нашему времени. В шестой главе, «Бронза», путем анализа уникальных свойств бронзы и бронзовых скульптур развивается концепция монументального искусства. В седьмой главе, «Данте», Неизвестный пишет о художнике, чьи идеи и методы полифонической композиции близки его собственным. Главы восьмая («Творчество в опале»), девятая («Искусство и общество») и десятая («Гений на рынке искусств») обращены к проблеме взаимоотношений художника и общества, социалистического или капиталистического. В одиннадцатой главе, «О египетском искусстве», Неизвестный во вдумчивом анализе египетского искусства и своего отношения к нему очерчивает свою эстетику и метафизику. Глава двенадцатая и последняя, «Размышления Кентавра», — это словесная мозаика, составленная из разнородных элементов, которые, будучи взяты вместе, объясняют искусство Неизвестного. Термин «размышления» внутренне амбивалентен: он относится как к размышлениям художника в образе Кентавра, так и к различным отражениям Кентавра, создаваемым Неизвестным.

В Орегонском университете Неизвестный предпочел обедать в студенческой столовой и жить в простых комнатах студенческого общежития, «как солдат», говоря его словами. Продолжительный кон-

такт и трехмесячные дискуссии с американскими студентами, часто далеко за полночь, позволили ему начать свободно общаться по-английски. Он был динамичным, знающим, прирожденным и созидательным преподавателем, по 90 минут дважды в неделю державшим в напряжении аудиторию из 150 студентов. У меня была задача синхронного перевода этих лекций на английский. Во время длительного путешествия по Орегону Неизвестный и я стали друзьями и решили сотрудничать в нескольких книжных проектах: в биографии и собрании эссе по искусству, литературе и философии.

Особенно мне запомнилось, как Неизвестный проводил устный экзамен по курсу. По русской традиции студенты должны были заходить в аудиторию по одному; в течение пятнадцати насыщенных минут Неизвестный как опытный учитель мог оценить их работы и проекты, понять, насколько они усвоили идеи его лекций, и мягко подвести их к новым открытиям. Неизвестному предстояло вернуться в университет в третий раз, чтобы принять участие в русском семинаре летом 1986-го, в год, когда его избрали в Шведскую Королевскую Академию Наук и в Нью-Йоркскую Академию Искусств и Наук.

С момента возвращения в Нью-Йорк Неизвестный создал проекты «Новой статуи Свободы» в честь Китайской Республики (Тайвань) как символа «третьего мира», памятник своему другу Андрею Тарковскому и памятник гуманисту Раулю Валленбергу. Его мать и сестра Людмила, отпущенные в конце концов в эмиграцию, теперь живут рядом с ним. Его дочь Ольга гости-

ла у него в Нью-Йорке шесть месяцев. В июле 1989-го Неизвестный вернулся в Советский Союз в составе американской делегации на конференции в Московском университете, посвященной будущему культуры, где выступил с лекцией на тему «Искусство и культура». Его триумфальное возвращение на родину широко освещалось советской прессой. Киностудия «Мосфильм» сняла Неизвестного в его летней студии в Швеции, и эти съемки стали частью полнометражного документального фильма о художнике, выпущенного в 1989 году. К нему обратились с просьбой о создании мемориала евреям — жертвам Холокауста в Риге и монументов жертвам сталинизма в Магадане, Воркуте и Екатеринбурге. Его избрали членом Европейской Академии Искусств, Наук и Гуманитарных Знаний. Американский гражданин и крупная фигура в мировом искусстве, Неизвестный в конце концов подобающим образом оценен в родной стране и занял свое место в мировой культуре.

3. Искусство и мысль Неизвестного

Как художник и мыслитель, Неизвестный прежде всего вдохновлялся теориями и достижениями русского авангарда первых десятилетий XX века. В интервью Белле Езерской он сказал: «Я считаю себя учеником русского авангарда — Малевича, Кандинского. И отчасти — кубофутуристов. Но в отличие от своих учителей, которые двигались от человека к машине, я иду в обратном направлении: от маши-

ны к человеку. Но уже на новом витке исторической спирали... Я стремлюсь к синтезу. Это извечное стремление русского авангарда. Книга Кандинского так и завершается словами: "Будущее — в монументальном синтезе"»[10].

В эссе «Содержание и форма» (1910) Кандинский предсказал появление монументального одухотворенного искусства, которое объединит все существующие искусства в одно целое. Видение Кандинским одухотворенного искусства воплощено в огромной архитектурно-скульптурной композиции Неизвестного «Древо Жизни», посвященной творчеству человека. «Древо Жизни» есть прославление души человека и человеческого знания... Через духовное соединение искусства с современной наукой и технологией «Древо Жизни» манифестирует симбиоз Веры и Знания. В единстве они обогащают друг друга и тем самым придают целенаправленность одухотворенной Вселенной.

Более того, описание «Древа Жизни», данное Неизвестным, поразительно напоминает грандиозный «Памятник Третьему Интернационалу» Владимира Татлина, описываемый Николаем Пуниным как «органический синтез принципов архитектуры, скульптуры и живописи»[11]. Однако если монумент Татлина задумывался как светский храм, то «Древо Жизни» Неизвестного предназначено стать целостным современным собором.

Третьим мастером авангарда, повлиявшим на понимание Неизвестным искусства, был Казимир Малевич. В манифесте «От Кубизма и Футуризма к Супрематизму: новый художественный реализм» (1915) Малевич

писал: «Творить — значит жить, постоянно создавая что-то новое... Художник может превратиться в создателя, только когда форма в его произведениях не имеет ничего общего с природой, потому что искусство — это способность создавать произведения, основанные на их взаимосвязи формы и цвета, и не на основе эстетического вкуса или красоты, но на основе веса скорости и направления движения».

Так деформация натуры и кубофутуристический композиционный принцип динамизма определяют картины, рисунки и скульптуры Неизвестного. В эссе «О синтезе в искусстве» Неизвестный описывает мир, в котором природа, включая человеческую, динамично взаимодействует со «второй природой», создаваемой людьми как продолжение их рук, мозга, глаз и сердец. Определяя скульптуру как диалог плоти и духа, Неизвестный видит в искусстве скульптуры уникальные возможности для монументального синтеза разнородных элементов. Поскольку современная жизнь — это бесконечный диалог между живой природой и «второй натурой» машин, роботов и компьютеров, монументальные полифонические скульптуры — такие, как «Древо Жизни», «Новая статуя Свободы» и памятники жертвам сталинизма в Магадане, — охватывают смысл современной цивилизации. Основной прием деформации или сведения природы позволяет Неизвестному сопоставлять и синтезировать самые различные элементы — от крайней абстракции до наиболее натуралистичных изображений — в единую работу.

Ключ к искусству и эстетике Неизвестного содержится в знаменитом стихотворении Пушкина

«Пророк». Пушкинское описание духовного возрождения странника во многих отношениях напоминает документальные описания клинической смерти и воскрешения. Во время войны Неизвестный, тяжело раненный, был сочтен полевыми медиками мертвым, но затем таинственно воскрес. Джон Бергер отметил озабоченность Неизвестного мотивами увечья в ранних послевоенных скульптурах: Неизвестный стремится исказить или сократить человеческие фигуры в своем искусстве так же, как его собственное тело было изуродовано человеческими орудиями войны. Сходным образом его иллюстрации к «Аду» Данте изображают человеческое тело, измененное адскими муками. Более поздние рисунки Неизвестного, такие, как иллюстрации к произведениям Сэмюэля Беккета, представляют героев Беккета, как и героев Данте и Достоевского, масками, ведущими нескончаемый диалог со смертью и с пространством.

В описанных случаях клинической смерти типичным видением является коридор, ведущий в загробный мир; зачастую там находится страж или ангел, сопровождающий человеческую душу по этому коридору. В «Древе Жизни» Неизвестного ленты Мёбиуса, закручивающиеся вверх, представляют собой переход от жизни к загробной жизни, поскольку Мёбиус символизирует бесконечность. Сходным образом пушкинский серафим, проводник странника, является силой, приводящей к духовному преображению художника. По Неизвестному, «Древо Жизни» — вплоть до последней детали — явилось ему в некоем снообразном видении в самый тяжелый момент его советской жизни.

Более того, «Древо Жизни» — это сложный символ жизни (дерево, сердце), равно как и смерти и воскресения (Христос, Крест).

Понимание Неизвестным искусства как целостного духовного феномена и его видение художника как создателя мифов и архетипов, объединяющих человечество, проистекает из русской философской традиции целостного синтеза, основанной Владимиром Соловьевым, Николаем Федоровым, Федором Достоевским и Павлом Флоренским. Подобно Андрею Рублеву, Неизвестный осуществляет «умозрение в красках»; и, подобно Достоевскому в «Братьях Карамазовых», он стремится к соборности. Философские идеи Неизвестного неотделимы от его жизни и искусства. Неизвестный отмечает, что хотя американские историки искусства и критики знакомы с формальным и конструктивистским аспектами русского революционного авангарда, они не могут полностью понять, что хочет сделать он, последователь русского авангарда, поскольку не знают основ движения в до- и послеоктябрьский период.

По мнению Неизвестного, концепция синтеза была центральной как в русском авангарде, так и в русской философии. Кандинский, Малевич, Филонов и Татлин были целостными художниками, чья работа была обращена к будущему синтезу.

Размышления «О духовном в искусстве» Кандинского (1912) рассматривали абстракцию как форму очищения искусства в процессе подготовки к монументальному синтезу в будущем. Филонов предвидел в совершенных произведениях искусства де-

ревья, предвосхищающие мировое цветение. Татлин видел в конструктивизме рациональную структуру, а в «Памятнике Третьему Интернационалу» — гражданский храм. Находясь под влиянием фабианской социалистической философии, в которой к утопии ведет технический прогресс, Татлин поддерживал метафизический подход к техническому прогрессу, равно как и Николай Федоров, отождествлявший технический и моральный прогресс с идеей Бога. С точки зрения Неизвестного, Федоров «был глубоко верующим христианином, чья концепция мира представляла собой идею всеобщего искупления. Он считал технический прогресс глубоко значительным. Пришествие новой технологической цивилизации означало осознание Божьей цели; цели, по которой человечество, являясь Его инструментом, должно господствовать на Земле. Техника была частью Его плана мироздания». В настоящее время Неизвестный описывает свои взгляды как сплав «послерелигиозной русской философии и идеи русского авангарда». Он цитирует отца Павла Флоренского, чья работа по знаковым системам предполагает синтез математики, эстетики и топологии, звуков и слов с пространством.

По мнению Неизвестного, вторым понятием, которое в равной степени разделяют и русская философия, и русский революционный авангард, был максимализм. Максимализм — это часть эсхатологического темперамента русской философии и искусства, имеющая прямое отношение к эсхатологическому, максималистскому и революционному складу русского авангарда. Поэтому русская революция основывалась на

политических лозунгах и ожиданиях русского авангарда. Неизвестный убежден, что философия как формальная дисциплина развилась в России достаточно поздно и что первым русским философом в западном смысле слова был Григорий Сковорода. В результате русская школа философской мысли многим обязана поэтическому и художественному творчеству. Согласно Неизвестному, первыми философами в России были художники. Андрей Рублев был художником, «умозрительствующим в красках», Владимир Соловьев — «философствующим поэтом», а философия Николая Федорова, в сущности, форма христианского утопизма. Таким образом, существует более тесная связь между русской философией и русским авангардом. Федоров верил в определенную форму реинкарнации и глубоко повлиял на таких авангардных художников, как Татлин и Владимир Маяковский.

Связь между русской философией и искусством составляет тот культурный и интеллектуальный контекст, в котором и могут быть поняты Неизвестный и его искусство. Неизвестный не только продолжил традиции русского революционного авангарда 1920-х, но и создал в своем монументальном искусстве новый визуальный язык и новый род синтеза. Этот синтез основан на мощном сплаве природных форм, таких, как человеческое тело, с орудиями и технологией, при помощи которой чувства проникают в область, называемую Неизвестным человекоподобной «второй природой». Самым примечательным из этих гибридов является необычное племя современных Кентавров, эти создания — полулюди, полумашины,

которые свободно странствуют по его картинам и рисункам и распоряжаются пространством в его мощных скульптурах.

Комбинируя прошлое, настоящее и будущее, Кентавр Неизвестного является метафорой и символом современной цивилизации. Кентавр пробуждает древность, вызывая миф и архетип. Применяя определение Юрия Тынянова, Неизвестный одновременно и архаист, и новатор. Он черпает вдохновение в древних метафизических культурах Египта, Индии, Китая, Греции и Мексики, в которых искусство и художник были частью трансцендентального мировоззрения. В то же время в качестве тем и орудий своего искусства он использует высокую технологию. Прием деформации и сведения в эстетике и поэтике Неизвестного непосредственно связывает его также с русским формалистическим движением 20-х годов. Например, концепция монологической и диалогической речи, разработанная Михаилом Бахтиным, применена Неизвестным к искусству скульптуры как к диалогу между духом и материей. В своем синтезе искусства, жизни и мысли Эрнст Неизвестный персонифицирует Кентавра, которого он чествует в своем обильном полифоническом искусстве.

Как труд всей жизни, «Древо Жизни» воплощает концепцию Неизвестного об универсальном синтезе и разрешает дуалистические противоречия человека и природы, человека и машины. «Древо Жизни» также является осуществлением полифонического синтеза, развитого в его иллюстрациях к Данте, Достоевскому и Беккету. От своего наставника Татлина он перенял

идею создания монументальной конструкции, соединяющей чисто художественные формы с утилитарным их применением. Малевич вдохновил Неизвестного на создание абстрактной скульптуры — одновременно вечной и футуристической — на основе веса, скорости и движения. А у Филонова Неизвестный взял идею рукотворного совершенства в искусстве, предвосхищающего мировое цветение. От русской философии и русского революционного авангарда Неизвестный унаследовал и соединил целостный синтез и эсхатологический максимализм в процессе философствования через искусство. В монументальном синтезе искусства и идеи, опираясь на великую традицию русской культуры от Рублева к Федорову, Соловьеву и русскому авангарду, «Древо Жизни» символизирует духовный союз искусства, науки и технологии, гармоничный симбиоз Веры и Знания и возможность мира и согласия в ядерный век.

1992

---

1 John Berger. Art and Revolution. Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR. New York, 1969.

2 Николай Новиков. Эрнст Неизвестный: искусство и реальность. New York, 1981.

3 Mario de Micheli. Ernst Neizvestny. Milan, 1978.

4 Режиссеры фильма — Алиса Гамильтон, Гарри Хаулет, Фин Харальд Уэттерфорс.

5 Erik Egeland. Ernst Neizvestny. Life and Work. New York, 1984.

6 Boris Ogibenin. Ernst Neizvestny: Createur d'une archaigue nouvelle. Lisse, 1975.

7 Franco Miele. Dinamismo Plastico in Ernst Neizvestny. Rome, 1979.

8 Из неопубликованных автобиографических очерков Неизвестного «Лик–Лицо–Личина».

9 Там же.

10 Белла Езерская. Мастера. Ann Arbor, Эрмитаж, 1982.

11 Николай Пунин. Памятник Третьему Интернационалу. Проект В. Татлина. Петроград, 1920.

Глава 1

О синтезе в искусстве

1

Все, что вошло в эту статью, имеет отношение к моему внутреннему опыту художника. Слова родились потом. Я не претендую на ценность сказанного в слове. Это просто несколько мыслей-инструментов, помогающих мне в работе.

Все чаще и чаще мы, художники, говорим о так называемом синтезе в искусстве. Об этом приходится думать и мне, тем более что все, над чем я работаю, будь то альбом рисунков, серия гравюр или отдельные скульптуры и группы, является частью целостного монументального замысла, который принципиально полифоничен и вместе с тем един. Откинув множество причин, не имеющих прямого отношения к искусству, можно сказать, что этим представлениям о синтезе ис-

---

Впервые опубликовано в журнале «Вопросы философии», 1989, №7.

кусств в первую очередь мешает бытующее представление о четкой разграниченности их возможностей и законов. Живопись-де — живопись, скульптура-де — скульптура, архитектура-де — архитектура, музыка-де — музыка и т.д. В тех терминах, в каких эта мысль дошла до нас, она оформилась как антитеза построденовскому, постимпрессионистскому распаду формальных признаков искусств. Скульпторы, гонясь за внешней жизненностью, начали злоупотреблять живописными приемами лепки. Свет и тень на поверхности скульптуры начали разрушать тектонику объемов в пространстве. В экспрессионизме главным становится выражение психологического состояния и игнорируются традиционные качества пластики и структура материала. Часть скульпторов пытается прямолинейно соперничать с литературой, и их скульптура становится салонной, жанровой и произвольной.

Именно эти и подобные им тенденции как антитезу породили целый ряд теоретиков и практиков, пытавшихся предотвратить распад изобразительного искусства путем установления границ и закономерностей отдельных видов искусства. И нужно отдать должное: эта в своей основе простенькая идея, конечно, была профессиональна — профессиональна в узком цеховом смысле. Она действительно имела и имеет отношение к школьному познанию и дисциплине профессии, я бы сказал, к телу профессии. Конечно, стремление к слаженности, добросовестности и профессионализму лучше бушующего и беспринципного международного салона дилетантов. Поэтому оно дало, будучи принципиальным, плоды. Но как человече-

ское сознание, как всякая мысль, стремящаяся к разобщению единого целого, оно несет в себе печать скудности. Оно мне кажется убогим и в своей основе неблагородным. Эта тенденция особенно провинциальна на том витке спирали, на котором мы находимся сейчас.

Сейчас самосознание человека, несмотря на бесконечное обилие и разнообразие информации, а может быть, благодаря этому, стремится к всеединству, нахождению начал. И художник мироощущает себя не только ремесленником, производящим более или менее профессиональные предметы, — он неизбежно устремлен к тому, чтобы работа его рук была внутренне необходимым событием. Поэтому наиболее крупные мастера школ, стремящихся к доктринерской строгости сохранения границ искусств, часто самой своей практикой разрушали собственные теории.

Парадоксально то, что теперь теоретические разговоры о чистой пластике ведут люди, работающие в форме, по существу, литературной. Это не пластики, молитвенно относящиеся к пропорциям, весовым соотношениям, точному нахождению пространственных элементов скульптуры, исповедующие виталистическую любовь к натуре, ее статуарности, очищенной от мимолетных живописных случайностей; это не конструктивисты, считающие, что только сама конструкция и ее ритм являются душой пространственного искусства; не пантеисты, видящие в подражании растительному и минеральному миру высшую форму пластического прозрения. Нет, охранные разговоры о раздельности искусств ведут не подлинные, пусть и ограничившие свои задачи художники. Их

ведут художники литературного анекдота, овеществляющие в вечных материалах мелкие визуальные задачи. Разговор же о чистой пластической форме, бесконечное наукообразное построение там, где речь идет о вещах элементарных, общеизвестных и обязательных для всех, имеющих хотя бы среднее художественное образование, есть просто фиговый листок, прикрывающий отсутствие художественного мировоззрения, и борьба против извечных функций искусства, стремящегося быть не просто цеховым времяпрепровождением, игрой в «плохого» или «хорошего» художника, а делом, отражающим духовные запросы людей, борьба против метафизического и философского содержания искусства. Отсюда групповой предрассудок, что изобразительному искусству доступно только визуальное, а мировоззренческое, как невидимое в природе, не может быть изображено, ибо это уже не изобразительное искусство, а отвлеченное умствование.

Сама жизнь требует масштабности замыслов, цельности, синтеза. К сожалению, синтез часто воспринимается следующим неприхотливым образом: «Как бы нам очень хорошую скульптуру поставить так, чтобы она не мешала очень, очень хорошей живописной живописи около или внутри архитектурной архитектуры». Но стремление к синтезу — это не узкопрофессиональная попытка подогнать различные виды искусств к некой внешней гармонии, а совокупное мышление.

Синтез не эклектика, где собрано все волей случая. Синтез в искусстве — это организм, где каждая часть выполняет принадлежащую ей функцию, а в целом части составляют эстетическое единство, и чем

сложнее внутренняя жизнь произведения, чем больший круг явлений вбирает оно в себя, чем симфоничнее переживания, тем больше частей, больше разнообразия. Но это разнообразие объединено первоэнергией замысла. Поэтому хорошая книга, музыка или скульптурно-архитектурный ансамбль есть микрокосмос.

В одном осколке египетской скульптуры лежат закономерности египетского зодчества, в любой, самой малой части бьется пульс масштаба всего сооружения. Ибо древние имели свое целостное отношение к миру. Художник не просто ремесленник, он всегда находился и находится в средоточии духовной жизни. И взаимосвязь и взаимозависимость явлений для него всегда была ясна, если не как научная истина, то как поэтическое предчувствие ее, «знание сразу», чему свидетельство — века великих искусств прошлого.

Сейчас вскрываются объективные закономерности в построении вещей, и это находит поддержку в психологических изысканиях познавательной деятельности. Идет сравнительное изучение знаковых систем — от сигналов до естественных языков и формализованных языков науки. Единство слов, звуков, света, цвета, форм подтверждено исследованиями. Находятся тождества между стихотворным размером и организацией кристаллических структур. Мы имеем свидетельства о связях эстетического феномена с формой «золотого сечения» даже в кино. Примеры взаимосвязей типологических и семантических можно приводить без конца. И ясно, что если всерьез заняться структурным анализом пластических искусств, то сопоставление различных

систем изобразительной символики приведет нас к мысли о связанности видов изобразительных искусств не только с мифом и ритуалом (что очевидно), но и с музыкой, космогонией, математикой. Более того, возможны те же закономерности, выходящие за пределы человеческих занятий и находящиеся в самой природе. Поэтому принципиальная раздельность условных признаков архитектуры, скульптуры, живописи и т.д. видится не только неплодотворной, но и неверной.

Говоря о синтезе, хочется думать не о более или менее удачном сочетании разрозненных элементов в искусстве — их сложение не даст единицы. Наше время дало большое количество локальных открытий, расширились технические возможности изобразительного искусства. Века существования культуры и искусства показывают, что целостное ощущение мира примиряет противоположные признаки в едином, но многообразном, то есть в синтезе. И антагонизм художников, связанный с этими частными и узкими средствами определения, бессмыслен, потому что мы не создали еще искусства, подобного храму, где каждый исповедует свое, но свое внутри всеобщего. Мы не можем умозрительно решать, как должен произойти этот синтез, это соединение и создание, но стремиться к этому мы можем. Именно поэтому терпимость по отношению к поискам, индивидуальным открытиям работающего рядом является не просто нравственной нормой, но и признаком профессиональной и человеческой зрелости.

Археология дала нам несравнимые с другими временами возможности увидеть совершенные древнейшие искусства, увидеть, что форма каждого из них не

случайна, не произвольна, а есть мировоззрение. Отсутствие перспективы в египетском искусстве, обратная перспектива икон, знак нуля в восточной живописи, различные архитектурные сооружения от Индии до Мексики — это не прихоть, не экзерсисы отдельного художника, а овеществленные чувственно представления и знания древних об устройстве мира. При более внимательном исследовании внутри стилистического искусства этих каменных летописей можно разглядеть страсть индивидуальных усилий зодчего и художника. Чувственность и темперамент, присущие искусству вообще, воздействуют непосредственно даже на неискушенного и не изучавшего герметическую символику и мифотворчество древнего человека. Но мы, художники, чувствуем, знаем, что архитектурные формы, их строй и пропорции, так же как и система пространства и способы изображения, есть знаки, без знания которых нельзя до конца понять всей глубины и величия замыслов древних.

Точно так же и мы создаем свою орфографию, свой синтаксис и свои новые книги. Хотим мы этого или не хотим, это рождает вечно старый, но все же новый мир. Это так, и иначе быть не может. Сейчас мир человека — это не только природа, человек, земля и небо, не только зверье и растения, представляющие собой друзей-врагов, тотемы или просто предметы изображения. Человек уже овеществлен в делах своих, он породил вторую природу, предметы, продолжающие его руки, мозг, глаза, нервы и сердце. Мир человека — это не только пантеистическая космогония, но, если можно так сказать, и техническая космография, и есте-

ственный поиск символов и метафор, созвучных нашему времени (вернее было бы найти другие термины, потому что символы и метафоры не могут уже до конца выразить содержание той сложной задачи, которая ставится).

В связи с этим мне хотелось бы сказать несколько слов о скульптуре, условно назовем ее диалогической, или, вернее, о возможности развития синтеза, который в ней заложен. Говоря о диалогической скульптуре, трудно думать о прекрасном, исходя только из монологических классических представлений о человеческом теле. Скорее прекрасным в ней является проявленное в форме скульптуры состояние души человека, то есть не безразличное — напряженное. Но не просто напряженное, как физическая форма, а форма и пространство в своем взаимодействии как выражение психологии и — больше, чем психологии, — духовной жизни человека. Скульптура в этом случае — не просто находящееся в пространстве количество окружающего физического материала, организованного по подобию внешней формы человека, зверя или других природных или геометрических форм; в этом случае скульптура внутри себя самой есть диалог духа и плоти. Она едина, но не единородна.

Посмотрите, как у древних живут существа, воссоединившие в себе разнородные элементы: звериного и человеческого (человек — рыба — русалка, лев — человек — сфинкс, лошадь — человек — кентавр и т.д.). Создание подобных образов вообще характерно для народной гротескной фантазии. Но тут не формотворчество — такие персонажи несут определенный

нравственный смысл. Правда, эти сочетания, эти сведения пантеистичны — живое с живым. Все элементы были зримы в природе, а природа жива, она не драматична. И поэтому скульптура Родена «Кентавресса» — женский торс, в отчаянии рвущийся из лошади, — несмотря на прекрасную лепку и очень доходчивый литературный замысел, не производит более сильного впечатления, чем те скульптуры, где он обходится одним человеческим телом. Потому что трагическая диалектика, антиномичность души человека и дуализм для нас связаны с современным миром.

Вторая природа входит в мир человека, и связь человека с ней подлинно драматична, потому что эта вторая природа мертва. Как бы она ни имитировала и ни заменяла человека, техника более мертва, чем минерал, и бесконечно более мертва, чем дерево, и вместе с тем она неотделима от человека. Мертвая и лишенная формы, она присвоила функцию жизни. Она возвышает человека и уничтожает его, она — и добро, она — и зло. И наша современная жизнь — бесконечный диалог не только с живой природой, с землей, морем, небом и их обитателями, но уже и с созданиями рук наших.

Естественно, это не может не повлиять на формирование изобразительного искусства. Появляется скульптура, в которой разнородные элементы, реально существующие части составляют целое в борении, взаимопоглощении и содружестве многих начал, где каждая вещь как бы чревата своей противоположностью в себе самой, — скульптура, захваченная гераклитовым током, форма которой выступает в пространство или активно вбирает его, одна часть которой удерживает

другую или выталкивает ее. Металлическое и мягкоорганическое находятся в противоборстве и связи: мягкое вливается в жесткое, жесткое сжимает и перетрансформирует мягкое. Скульптура (ее объем) как бы сжата внешней силой пространства со всех сторон, но сопротивляется этому или расширяется от центра, как будто некто растаскивает ее извне, но центр-ядро удерживает ее от окончательного разрыва.

Таким образом, драматичность скульптуры обусловлена присутствием внутри нее разнородных начал и устремлений, а движение становится не только позой или формой в пространстве, но главным образом движением внутри самой формы. Скульптура такого рода может содержать в себе аполлоновское начало как законченность формы (человек) и дионисийское как движение (разрушение человека). Она вселяет в своем движении человека в человека, ребенка в старика и человека в камень. Машинерии, имеющие в себе мужское и женское начало, и дерево содержат в себе людей, как люди содержат в себе всю эволюцию земной твари и все сложнейшие предметы рук своих. Таким образом, создается скульптурная композиция, в которой все вещи существуют всюду и малая часть так же велика и напряженна, как большая.

И только воля скульптора, поток ритма композиции увеличивают или уменьшают масштаб изображенного. Но каждая часть изображения — законченный в своей форме и рвущийся из своих малых размеров гигант, пытающийся раздвинуться, расшириться и заполнить все. Такая скульптура, разумеется, не укладывается в схемы евклидо-кантовского простран-

ства и не рассматривает вообще пространство как однородное. Таким образом, части скульптуры составляют целое в борении, взаимопоглощении и отталкивании, и такая скульптура не статичный предмет, а предмет противоречивого процесса бытия, где каждая вещь чревата своей противоположностью и имеет уже не одно, а несколько значений.

Мы говорим «атом» и одновременно думаем о мельчайшей частице, величайшей силе энергии и мировой катастрофе. Нас это уже не смущает: ведь точно так же у древних Афина была сразу женщиной, морем, змеей, совой, лошадью. Скульптура в своей форме может быть принципиально полифоничной, исходя из своей задачи свести внутри себя внешне разнородные элементы: человеческую плоть и урбанистическую конструкцию, конкретный предмет и кинетический объект, форму и цвет и светотехнику. Но главным условием является органичность, содержательность этих сведений, чтобы они были не эстетствующей комбинаторикой, а содержательными и духовными реальностями.

Сведение внешне разнородных элементов дает бесконечные возможности для индивидуальных проявлений художника. Сам принцип исключает каноническое, неподвижное, закостеневшее. Поэтому возможно все: от крайних форм абстракций до самых точных и иллюзорных изображений. Но лично для меня в моих композициях главным организующим началом всегда является живая природа, в центре всего — антропоморфизм, начало и конец происходящего. Поэтому фантастическая машинерия становится только частями ритма, который развивается по законам анатомических

связей кровообращения, функций органов и роста. Как бы ни была совершенна техническая конструкция, во сколько бы тысяч раз она ни превосходила человеческие возможности, она всегда менее изощренна и фантастична, чем человек. Кроме того, любой, самый современный по очертанию аппарат, самая неожиданная и выразительная конструкция рано или поздно стареют в нашем сознании. Форма же человека не стареет так же, как форма дерева или цветка.

Поэтому мне кажется, что композиции, развивающиеся по подобию органической материи, имеют больше возможностей. Я не исключаю и даже уверен, что есть путь, где закономерности конструктора-математика могут быть основой. Но и пирамида, и другие математические, геометрические формы, и орнамент древних исходили из оккультных, магических представлений, в центре внимания которых всегда находился человек, его связь с жизнью и смертью, перевоплощение души, ее странствования и ее окончательное соединение с Логосом.

Для зрелого классического искусства, как и для неоклассики, важны были замкнутые конструкции тела, место, мера, которые занимают глаз и нос на лице и голова по отношению к торсу, то есть пропорциональность, перспектива, канон. Возьмем как пример греческую классическую скульптуру периода расцвета. Это высочайший пример монологического искусства. Обычно изображен человек в расцвете сил. Его фигура говорит о жизни, а не о разрушении и смерти. Объемы пропорциональны, конструктивны и замкнуты. Нет резких выходов формы и глубинных впадин и дыр

внутри объема. Это объем упорядоченный, занимающий определенное пространство, и его жизнь — в пространстве. Эта скульптура изображает не человека, как мы его сейчас понимаем, а только его плотское, физическое, тварное бытие. Это абстракция, потому что целостный человек — не только высокоорганизованная плоть, но и сложные проблемы души. Монологический скульптурный человек — прекрасный немой. Я питаю к его создателям бесконечное уважение, но люблю другого. Он не может ответить на мои проблемы. И для того, чтобы так лепить, нужно ощущать человека как трехмерный законченный предмет.

Для искусства полифонического человек и пространство — не понятия, изучаемые и изображаемые извне, но самореальности. Экстатичность и напряженность не противоречат человеческому, они подчеркивают антиномичность человеческой жизни, человеческой души, они раздирают внешнюю привычную форму, но не унижают человека, а дают возможность зримо изобразить бесконечность человеческого «Я».

2

Основная моя работа — это огромный памятник, который условно мною называется «Древо Жизни». Он содержит в себе проблемы дуалистического противоречия человека, человека и природы, человека и второй природы. Тема эта уже сама по себе полифоническая. Поэтому меня так привлекает творчество Достоевского. Правда, до того как приступить к Достоевскому, я проиллюстрировал Данте, частично Платона и частично

Эмпедокла. Все эти рисунки являются как бы своего рода подготовкой к моему монументу и найдут в нем свое воплощение.

Достоевский мне близок полифоничностью своего искусства, его многоголосием и борьбой противоречий, которая содержится в нем. Он является для меня вдохновляющим примером, так же как и Данте, потому что я вижу общность между ними. Да и сам Достоевский говорил об этой общности. Общность эта заключается в том, что искусство и Данте, и Достоевского — это искусство не монологическое, как, например, искусство Тургенева или Генри Мура, а диалогическое, то есть их творчество не замкнутое, а раскрытое и спроецированное в идею. Мировоззрение у Достоевского является координированным, а форма выражения подчиняется мировоззрению. Мне ближе художники, влекомые идеей.

У меня нет любимого произведения Достоевского. Я воспринимаю его творчество в целом. Людей, подобных Белинскому, которые разделяли его произведения на хорошие и плохие, я не понимаю. Например, его книга «Двойник», считавшаяся плохой, с моей точки зрения, является блестящей и ключевой для понимания всего творчества писателя. Достоевский не художник шедевра, то есть художник не одной книги, не одной статьи, не одного романа, а художник потока. Его творчество подобно строительству храма, развивающегося свободно, но в едином порыве.

Альбомы Достоевского у меня связаны с его внутренними темами. Например, «Двойники», «Все дитя» и т.д. То есть намечена отдельная тема, которую я нащупываю в разных романах, причем если углубиться в

чтение Достоевского, то можно увидеть, что его героями являются не персонажи, а идеи, которые насквозь проходят через все его романы, все статьи, все дневники и все записные книжки. Поэтому его творчество можно сравнить с творчеством Данте, у которого «Божественная комедия» — это комплекс философских и религиозных идей, замкнутых в данном случае в конструкцию одного произведения. Мы знаем, что и у Достоевского тоже была подобная конструкция, но она не в одном романе, а в его мировоззрении.

Вообще, любить Достоевского и его героев нельзя. Ну, например, как можно любить врача! Те, кто говорят, что любят Достоевского, — врут. Достоевского можно уважать, бояться, переживать вместе с ним, страдать за него, но я не вижу ни одного героя, которого можно было бы полюбить, даже среди самых прекрасных его героев.

Главную мысль, главную идею своего творчества Достоевский нигде не формулирует. Он преподносит ее в форме тез и антитез. Каждый человек сам выбирает то или другое. Из всех мыслей Достоевского мне наиболее близка мысль о том, что, прежде чем стать человеком, нужно выделаться в человека, то есть мысль о борьбе человека за себя самого. Достоевский выражал это через религиозную символику. В отличие от многих литературоведов, которые пытаются приспособить Достоевского к нуждам момента, я считаю его все же гигантским реалистом, но и религиозным мыслителем, а не просто стихийным диалектиком. Главная мысль Достоевского — борьба и совершенствование человека через самого себя.

Человек Достоевского в отличие, например, от древнегреческой идеи человека как явления замкнутого и заключенного в самом себе имеет еще и как бы космические измерения внутри своей души. Он так же бесконечен, как и космос. Мне Достоевский близок антропоморфным сознанием, то есть тем, что человек для него является началом и концом всего.

Визуальное иллюстрирование Достоевского недостаточно. Достоевский — художник идеи, темы, а не художник сюжета, фабулы. Она для него является той средой, внутри которой он работает. У нас были прекрасные иллюстрации Достоевского: например, иллюстрации Шмаринова, Добужинского и др. Это почтенная, серьезная работа. Однако эти художники иллюстрировали ситуацию и визуальный дух. Мне же хочется иллюстрировать внутренний дух, внутреннюю тему. Скорее, я не иллюстрирую Достоевского, а отмечаю некоторые идеи, отмечаю их графическими средствами. Почему такое сейчас стало возможным? Потому что сейчас наша семантика в изобразительном искусстве дает возможность иллюстрировать внутреннюю тему Достоевского. Это было невозможным тогда, когда она воспринималась чисто визуально.

Мне нравится портрет Достоевского, написанный Перовым. Я тоже сделал портрет Достоевского. Я старался сделать его без конкретных психологических состояний, сделать его как новую маску, тайну. Но и этого недостаточно. Дело в том, что через облик Достоевского очень трудно изобразить его внутренний мир, так как Достоевский чрезвычайно многогранен. Если Толстой, например, похож на себя, то Достоевский внешне на се-

бя достаточно не похож. Я представляю себе целую серию портретов Достоевского, например Достоевский — «бабка» (ухмыляющийся Достоевский). Можно представить себе Достоевского жестоко ухмыляющегося, или плачущего, или задумчивого. Это были бы все локальные портреты. Если говорить о глубоком проникновении во внутренний мир Достоевского через портрет, то это мне кажется очень сложным.

В свое время я занялся тем, что проанализировал пространство и цвет Достоевского. И я берусь утверждать, особенно взяв книгу «Преступление и наказание», что пространство у Достоевского метафизично. Это не петербургский пейзаж, это пространство не трехмерно. Все, что у него описано, носит определенный фантастический характер. Переход из пространства и пространство носят характер глубоко идеологический, а не визуальный. Не случайно в «Преступлении и наказании» природа только один раз мощно врывается в произведение — в момент прозрения Раскольникова, когда он бросается на колени перед Соней, на каторге. Там есть пейзаж, пространство и воздух. До тех пор не было воздуха. Были только две-три стены, какие-то странные лестницы, странные переулки. Все это метафизическое пространство, больное пространство, пусть даже Петербург.

То же самое и с диалогом. Диалог Достоевского невозможно просто перевести в сценическую среду, не перетрансформировав его кардинально. Потому что задыхающаяся фраза Достоевского как чтение содержит в себе необычайное напряжение, которое при восприятии в зрительном зале теряется. «Нетеатральность»

Достоевского заключается в том, что, начав читать его произведения, мы сразу попадаем в центр интриги, не понимая, что там происходит, не зная начала и конца. Здесь тайна интеллектуальная.

Возьмем «Игрока». Генерал ждет возмездия, ждет смерти генеральши. И вдруг она приезжает. Это кульминационный момент. И когда на сцене стоит несколько персонажей и генеральша разоблачает генерала, того напряжения, которое есть у Достоевского в произносимых фразах, не происходит. У Достоевского этот кульминационный момент — сновиденческий, то есть момент того позора, который бывает только во сне, когда человек оказывается в страшно гадком положении. Возможно, здесь для решения этой ситуации в спектакле нужен прямо нереалистический прием. Может, согнать весь театр, может быть, из всех щелей должны выползать люди, может, часть зрителей должна встать и стыдить этого генерала. Я не знаю, ибо я не режиссер.

То же самое связано с цветом. Достоевский очень скромен в цвете. Какого цвета «Преступление и наказание»? Желтого, выжженного, пепельно-желтого, как солнце, — там все время этот цвет. И в «Братьях Карамазовых» нет такого многоцветия, как в экранизации. Многоцветие это связано, скорее, с Островским. Достоевскому несвойственны такие пространственные пейзажи или перезвон колоколов, летающие галки и т.д.

Сила Достоевского в том, что он беспощаден. Это как сон во сне. Например, вам снится, что в окно лезет вор, убийца. Вы в ужасе просыпаетесь, опускаете ноги на пол, а он продолжает лезть в окно. Вы в ужасе еще раз просыпаетесь, а он все лезет. Вот метод ужаса, ко-

торый нагнетает на нас Достоевский. Мы читаем, и нам кажется, что дальше уже невозможно выдержать, что можно даже умереть вместе с героями, но в это время появляются новые лица, и позор продолжается еще, еще и еще. В зрительном зале это невозможно восстановить с тем же количеством персонажей, которые у Достоевского. Потому что словесная ткань не может быть переведена в зрительно-звуковую. Здесь семантическая связь глубокая и типологическая, но ни в коем случае не поверхностная и не чисто внешняя.

3

Самым любимым моим произведением остается стихотворение Пушкина «Пророк», а самым лучшим скульптором, которого я знаю, пожалуй, шестикрылый серафим из того же стихотворения:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Так создается Пророк. Так выражена идея сведения разнородных элементов в природе в едином и невидимом, но живом и сущностном. Изобразительное искусство не есть просто отражение визуального интереса к миру. Пластическое искусство есть некое отражение сущностных проблем духовной жизни человека. Всякая попытка свести изобразительное искусство только к визуальным задачам является борьбой против его извечных функций: быть метафизикой и мировоззрением.

В принципе я стою за создание нового полифонического языка. Та языковая разнородность, которая существует в мире, есть явление, глубоко противоречащее природе человека. Если ученых тревожит непроницаемость перегородок, когда один математик уже перестает понимать другого математика, то локальность открытий у художников, в самой природе которых лежит знание истины как целостной книги бытия, мне кажется духовно неверной. Художник должен стремиться к всеединству, то есть мы должны создавать некую новую орфографию. Книги написаны буквами, буквы составляют фразы, а мы растащили книги не только на буквы, появились уже мастера запятых. Надо, видимо, складывать новый синтез. Как он будет происходить, мы не знаем. Но это живой организм. Видимо, синтез — это сочетание каких-то множественных духовных индивидуальных начал, которые постепенно, как бы в храме создадут новое органическое живое единство.

Творчество есть противоречивый процесс бытия. Того, что сделано художником, уже нет. Это неким образом опредмеченная медитация. И чем больше и шире творческий поток и чем он быстрей, тем меньше художник привязан к плодам своего труда. То есть как только это опредмечено, это уже не я, это вне меня.

Есть две формы художественной скромности. Одна форма — быть недовольным результатом своего труда, потому что он не достигает тех высот, которые существуют как некий классический эталон. Но это нескромная скромность, скорее — стремление быть великим. Есть и другая скромность, когда художник как бы внутренне отчужден от тщеславия и от результатов.

Он является только трансформатором и проводником неких чувств, неких идей, которые складываются в нем. Он как бы является их выпрямителем или усилителем. И он ни в коем случае не считает себя единым и неповторимым производителем.

Художник обязан быть одиноким. Но это не значит, что он им будет. Ибо если он подлинно опредметил состояние, оно обязательно чему-либо адекватно. И такое одиночество, по существу, только кажущееся. С другой стороны, демократизм, возможно, вещь отличная, но как форма социального устройства, а ни в коем случае не как коллективная оценка плодов творчества. Безусловно, надо считаться с мнением профессионалов, но, к сожалению, если коллективный мозг сложить, все равно нам не получить ни Микеланджело, ни Данте, ни Достоевского. Они овеществляли коллективный опыт, но только индивидуальным способом.

Сам акт художественного творчества как акт духовный, направленный на разрешение непрагматических задач, есть акт действия в вере. Без веры творчество невозможно. Без веры не может быть вообще никакого творчества. Речь здесь не идет о смысле и символе веры. Но для художника необходима вера в то, что человек не является просто животным, а есть существо сложное, в котором дуалистически соединяются два начала: космическое и тварное. Именно внутреннее знание этого и делает художника художником.

Вера есть чувство, а определить чувство в словах сложно. Приблизительно: вера есть стремление, попытка и способ преодолеть космическое одиночество человека и предчувствие конечного ответа, находящегося

одновременно как внутри, так и вне тебя. Христианство — одна из самых высоких форм религиозного самосознания, потому что в нем уже существуют и героическое начало, и индивидуальная свобода выбора человеческой личности, понимание истории как эсхатологической мистерии. В этом смысле иудео-христианство как мировоззрение мне ближе, чем «безличный» буддизм или другие религии, в которых нет антропологического чувства бытия.

Роль изобразительного искусства в современном мире заключается в стремлении создать некие всеединые символы и метафоры. Может быть, здесь надо подобрать какие-то другие слова, потому что символ и метафора, как я сказал, уже не вмещают семантически в себя те задачи, которые стоят перед современным миром. Задачи, которые заключаются в том, чтобы показать растерявшемуся от обилия информации человеку ценность и беспредельность человеческого «Я». В этом смысл искусства. Я думаю, что стремление к поискам синтетического, совокупного человека и объединяет всякие человеческие акты.

Проблема эта, однако, настолько сложна, что очень часто здесь можно встретиться с искажениями, недопониманием. Например, когда к иконе относятся как к предмету искусства или некоторому элементу археологической экзотики, это неверно. Очень хорошо это объяснено и раскрыто в труде отца Павла Флоренского «Иконостас».

С другой стороны, когда слишком уверенно ссылаются на традицию, это часто оказывается прикрытием чего-то другого. Но все же какие-то элементы традиции,

видимо, есть в том, что я делаю. Будучи мальчиком, я познакомился с пермской деревянной скульптурой, которая произвела на меня достаточно большое впечатление. Я хотел бы сказать, что это не прямые аналогии, а какие-то ассоциативные связи. Пермская скульптура — это в какой-то степени уникальное явление в русском религиозном творчестве. Дело в том, что в пермской скульптуре есть определенная система деформации, несколько необычная для нагрудных православных крестов. Эта деформация в известной мере похожа на то, что мне хотелось бы делать. То есть в этой деформации присутствует не только благостность, а и некий элемент драматизма, который сближает меня с этими работами. Кроме того, там есть замечательные сидящие фигуры Христа, фигуры скорбящей Богоматери. И они в какой-то степени напоминают нечто подобное в католических храмах. Для русской традиции это весьма странное, но очень мощное явление.

У меня была мечта сделать распятие как некую форму мемориала. То есть я представляю себе поле, которое уставлено такого вида крестами, где, скажем, умирающий распятый человек умирает как бы не один. Будто умирает целая человеческая ветвь. Поэтому у меня в распятиях вместо одной головы много голов — от старухи до ребенка. Умирает человек, и умирает в нем все прошлое, настоящее и будущее. Это как бы лес разномасштабных распятий, стоящих, допустим, на месте массовых захоронений войны. В данном случае эта скульптура рассматривается мною не как прямо религиозная, а скорее как светская скульптура. И в таком акте была бы своя метафизика.

Все это так или иначе должно войти составными частями в мой главный замысел — цикл скульптуры, графики и гравюр «Древо Жизни», который я упоминал выше. Это проект монументального сооружения в форме ленты Мёбиуса, в которую включены различные элементы человеческого «Я». Кроме пантеистической космогонии, в нее входит элемент технической космографии как порожденный человеком. Рассеченные, изувеченные, исковерканные люди — это стремление не разъять человека, а показать бесконечность человека. Потому что меня интересует не столько скульптура как объем, брошенный в пространство и взаимодействующий с ним, сколько скульптура как процесс бытия во взаимосвязи, отталкивании, взаимопроникновении.

Глава 2

Тело: человек как визуальный знак

В детстве я мучительно пытался представить бесконечность. Где-то там, далеко-далеко, конец Вселенной. А что же дальше? Мой маленький мозг изнывал от любопытства и ужаса. Особенно пугало понятие пустоты. Конец. А за ним пусто, ничего, совсем ничего, совсем пусто. Что же это такое? Меня охватывало смятение. И как спасение я пытался представить себе Вселенную в виде бесконечного ряда тел, заключенных друг в друге, наподобие матрешки. В громаднейшем, огромном, невообразимо гигантском теле бесконечности помещаются меньшие тела, в меньших — еще меньшие, в маленьких — совсем малюсенькие, в малюсеньких — крохотные, а в крохотных — крохотулечки. Всеобщее тело разрастается до невообразимо гигантских размеров, заполняя пустоту вовне, и сжимается, уменьшается до бесконечного малого, мельчайшего, в микро, еще

и еще... Все же тела — от суперграндиозного до супермаленького — подобны. Они — как мое тело. В центре нахожусь «Я». И все увеличивается и уменьшается от меня. Но поскольку гигантское тело тоже «Я», а мы, остальные тела, в том числе и я, находимся внутри него, то для него центром Вселенной является его «Я», как и во мне живут миллиарды миров-существ, которые тоже «Я». Центром Вселенной каждого является его «Я», и все «Я» думают и думают (что же это такое — бесконечно большое и бесконечно малое?). Эти мысли есть энергия необъятного до мельчайшего малюсенького, а пустота расстояния наполнена энергией мысли, связывающей тела вместе.

Я временно — увы, только временно — освободил себя от страха и пристально рассматривал свой мизинец, в кончике которого умещаются биллионы биллионов галактик и миллиарды миллиардов «Я», мыслящих о бесконечно большом и невообразимо маленьком. Пустота переставала пугать меня. Я чувствовал себя частью огромнейшего-преогромнейшего «Я». И даже когда я мочился, этот акт становился многозначительным. Не простое пи-пи, а вселенский потоп. Я смотрел на свой маленький член с уважением. В нем покоились миры и цивилизации.

Детское мышление, как и фантазия народных культур, стремится вырваться из повседневного бытового масштаба. Необычное привычно, а только грандиозное и крошечное, великаны и карлики становятся героями мистерии жизни.

ХУДОЖНИК ВСЕГДА ГУЛЛИВЕР.

Осмысленность вещей и овеществленность смыслов

Абстрактное содержание символизируется. Символ, стремясь стать конкретным, превращается в знак. Самобытие знака — это «бытие другого». Символ конкретен, но его содержание абстрактно. Без символизма человек был бы заключенным платоновской пещеры, превратившись в биологическое существо, заинтересованное только в насыщении и популяции, в «свободного практика» — свободного от «идеального мира», который стремятся открыть религия, искусство, философия, наука. Миф является основой символизма, однако символ не только выражается, но и совершается в изобразительном искусстве.

Миф наполнен символикой. Символ содержит в себе знак. Миф, как и символ, неисчерпаем. Знак конечен. Миф погружен в тайну. Символика — составная часть мифа. В символе бьется пульс мифа — многоликость, многосмысленность, неисчерпаемость. Образ, чтобы быть познанным, приобретает форму знака. Но на внешности знака лежит печать высшей внутренности, т.е. ритм таинственного целого, из которого возникли Миф — Символ — Знак.

Человеческое тело

В космологическом мифе Вселенную часто порождают разъятые части. Тела воспринимаются как символы и знаки Космоса. Символическая анатомия становится

анатомией космологической. Интерес к изображению человека не может угаснуть. Изобразительные возможности тела неисчерпаемы. Различные цивилизации и отдельные художники демонстрируют нам бесконечное разнообразие. Занимаясь исследованием структуры человеческого тела и использованием этой структуры в различных цивилизациях, мы видим, что приемы изображения человека в разных культурах и у разных художников, которых мы считаем великими, не случайны, а связаны с мировоззрением. Мы видим, что пластическое искусство — это язык, в котором есть свои закономерности, как в поэзии мы знаем рифмы, ритмы, аллитерации и т.д. Так гармония, ритм, тон и т.д. делают музыку отличной от обыденных шумов. Многие не чувствуют этого, потому что нас учат говорить, учат читать, учат писать, учат быть хорошими, но не учат видеть — видеть пространство и форму как эстетическую категорию. В силу многих причин в новой цивилизации умение слышать быстрее рафинируется. Любой человек может сказать «противный звук», но редко кто скажет «противное пространство». Неразвитость зрения порождает заблуждение: считать все, что изображено, пластическим искусством.

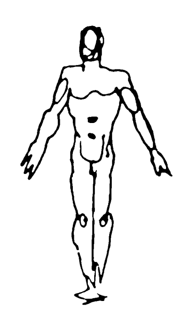
Языки различных народов отличаются друг от друга, но в основе каждого лежат определенные языковые законы, чьей базой являются универсальные законы мышления. То же и в изобразительном искусстве. Греческая идея тела во многом отличается от идеи гротескного тела. Но у греков и в гротеске есть разные, но свои закономерности. Связи частей организуют ритмы. Разные ритмы — но ритмы. Рит-

мы спокойного, глубокого дыхания или ритмы экстаза. Ритмы элегии, хохота, плача. Ритм есть связь. В пластическом искусстве — связь различных форм в пространстве. Связь создает напряжение. Выразительность — это и есть искусство. Сама жизнь напряжена. Яблоко напряжено, рыба напряжена. Мы с вами напряжены, и искусство выражает напряжение, разное по форме. Может быть напряжение движения, напряжение перехода тела из одного состояния в другое. Динамика: бегущий атлет. Микеланджело. Барокко. Роден. Может быть напряжение и в статике: египетская скульптура. Бранкузи. Напряжение взгляда. Напряжение впадин, дыр и выпуклостей тела. Гротеск. В греческой философии существовал термин «тонус» (натянутость, напряженность), которым философы, например Гераклит или стоики, характеризовали все бытие в целом. Правда, у них не вещи в пространстве были напряжены, а само пространство, которое воспринималось как струны, натянутые с различным напряжением.

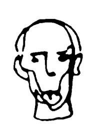
Изобразительное искусство не имитирует жизнь. Оно создает жизнь. Напряженную жизнь пластической формы. Тело, чтобы стать выразительным, обобщается, деформируется или трансформируется. Тело в искусстве начинает жить своей жизнью, отличной от жизни живого тела, и в пространстве, отличном от реального пространства. И в самой высокой точке напряжения, очищения и обобщения изображение человека и частей его тела становится знаковым.

Но не всякое изображение человеческого тела или его части может быть признано знаком человека.

Мы видим, что это человек:

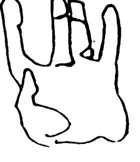


И это — тоже человек:



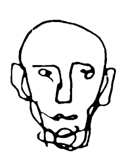
Голова без туловища не смущает нас.

Рука — тоже человек.



Можно ли дальше урезать тело, не потеряв связи с общим понятием: «Это — человек»?

Голова отдельно от тела — по-прежнему человек:



И глаз отдельно от головы воспринимается как человеческий:

Но по какой-то причине глаз, нарисованный в профиль отдельно от головы, не опознается как человеческий:

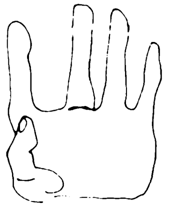
Во всяком случае, такой глаз не может служить знаком: «Это — человек». И все цивилизации, использующие глаз как символ человека или универсальный круг, отсылающий к человеку, изображают глаз только спереди. Этот знак (глаза=человек) применим только при взгляде спереди. Это диктуется самой анатомией: **глаз смотрит.** Потому у египетских профилей глаза всегда глядят на нас:

Голова в профиль:

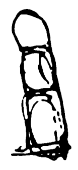
Глаз, смотрящий вперед:



Рука отдельно от тела — человек:



Даже в пальце отдельно от руки виден человек:



Во многих культурах представлен фаллос, который тоже — человек:

Отпечаток пальца «человека»:



Для полиции отпечаток пальца — нечто большее, чем просто знак человека.

Это персона. В Вавилоне и Сирии отпечаток ноги был распиской. Отпечаток ноги — «человек», но изображение ноги не стало знаком. Попробуем дробить дальше. Почему-то изображение фаланги пальца, с которой сделан отпечаток, не воспринимается нами как знак человека. Так же как палец в ракурсе не может быть знаком.

Может ли человеческий ноготь быть знаком, как у животных? Ноготь животного является знаком этого животного. У человека не может. Почему? Возможно, потому, что мы его подстригаем, нарушая естественную форму. Впрочем, древние китайские аристократы отращивали ногти, но они не стали знаком. Хотя ногти в китайском искусстве, как и в индийском, являются элементами выразительности. Волосы — часть орнамента во всех художественных культурах, но отдельный волос не превращается в знак. А вот скальп для индейцев — знак человека. Эти примеры можно продолжать. Части тела отделяются от тела и могут жить своей самостоятельной жизнью, вмещая в себя понятие целого тела. Но отделяются только те части, в структуре которых заложен изобразительный знак. Даже в литературе живущие самостоятельной жизнью части тела, такие, как головы, глаза, носы, фаллосы и т.п., — это те элементы тела, которые могут быть изображены графически и стать знаком. Плоть ведь становится осмысленной. В изобразительном искусстве особенно ясна **осмысленность вещей и овеществленность смысла. Знак и означаемое могут меняться местами.**

Античная Греция

Античная эстетика в основе есть мифология. С мифа у Гомера до мифа у неоплатоников. Сущность прекрасного для античной эстетики — не личность, не общество, не история и даже не природа, а здоровое человеческое тело. Тело, равно отдаленное от рождения и смерти. Всегда изображается человек в расцвете сил. Потому что рождение есть переход из одного качества в другое, смерть — тоже. Греков интересует статичный — не в смысле движения, там много физического движения, но законченный в телесной оболочке — человек. Это тело трехмерно и замкнуто. Как для Лукреция атом есть трехмерный замкнутый неделимый объект. В греческом теле нет дыр и нет резких, выпирающих выходов. Тело — самодостаточный мир, движущийся в пространстве. Никаких душевных переживаний (в нашем смысле) классическое искусство не знало. Тело, по Анаксагору, содержит в себе зародыш всех вещей вообще. Оно является символом Космоса в целом. Согласно Анаксагору, внутренняя смысловая жизнь и телесная — одно и то же. Шиллер сказал, что грекам неизвестны волнение души и психологизм.

Прекрасное для античной эстетики выступает тогда, когда физические стихии гармонируют одна с другой в живом и совершенном человеческом теле.

Абстрактная красота. Красота в своей всеобщности, красота всего сущего от моря до неба, от камня до дерева. Красота всех существ и явлений. Красота в своей квинтэссенции сконцентрировалась в человеческом теле.

Греческие боги — это человеческие тела, обобщающие смысловой принцип бытия. Они уже есть символы и, если хотите, знаки. Так, Зевс есть идеальное тело, являющееся прообразом Неба, Посейдон — воды и моря, Гефест — огня, Афродита — любви и т.д. Демокрит утвердил тождество общего и единичного. Эстетика превращается в космогонию, т.е. в учение о числе, мере, ритме и гармонии стихии, составляющих космическое целое.

Считалось, что все эти элементы заложены в строении, ритмах и пропорциях человеческого тела.

Потому всеобщий принцип прекрасного есть красота совпадения тела с самим собой. Симметрия частей тела — его ритмическая упорядоченность.

Посмотрим некоторые связи частей тела, которые условно можно назвать анатомическими. Условно потому, что никакой сверхмужчина, который накачал свои мышцы, все равно не похож на греческую скульптуру. Потому что греки, хотя и подчеркивали анатомические элементы, выбирали в анатомии как раз знаковую сущность. Греки используют анатомические связи, но делают их более выразительными (опуская несущественное и усиливая главное), создавая этим напряжение — напряжение формы: соритмию этих частей с другими в пространстве замкнутого тела.

Посмотрим некоторые соединения:

В схеме получается, что, взяв точную сетку пропорций тела греческой классики и обведя линией места соединений больших и наиболее значительных групп мышц с сухожилиями, прикрепленными к костям скелета атлетически развитого человеческого тела, мы получим схематичное знаковое изображение греческого тела. В греческих вазах этот графический принцип соединения частей сведен до знака. Лаконизм изображения приобретает иероглифический характер. **Этот прием может быть назван анатомической деформацией.**

Египет

Египетское изобразительное искусство в целом является символическим и манифестирует стремление видеть человеческое тело как знак. Иероглифичность изображения всего ярче видна в египетском рельефе. Поэтому несколько слов об изображении пространства и в связи с этим о перспективе.

Геометрическая перспектива, по преданию, изобретена Анаксагором, но применена была в помпейском театре для создания иллюзии трехмерного пространства. В том, что перспектива была применена впервые в театре, есть своя логика. Так как в природе перспективы нет, ни один предмет не сокращается по направлению к горизонту. Эта оптическая иллюзия возникает, если сидишь неподвижно и смотришь в одну точку. Что и происходит в театре. Идеальная иллюзия перспективы возникает, когда смотришь одним глазом. Немецкий художник Дюрер изобрел основанный именно на этом принципе аппарат для воспроизведения иллюзии пер-

спективы. И поскольку, повторю, перспективы в природе нет, различные цивилизации воспринимают пространство, исходя из своего мировоззрения. Так, в Китае и Японии применяли рассеянную перспективу.

В русской иконе использовалась обратная перспектива (т.е. предметы сужаются по направлению к нам). А у египтян просто нет перспективы, и не потому, что они не знали ее законов. Они знали геометрическую пропорциональность, умели применять уменьшенный или увеличенный масштаб. Измерение прямой перспективы у египтян связано с норатической формулой. Они были геометрами и астрономами. Ведь пирамиды — художественно-математический феномен. Зная, что ось пирамиды Хеопса совпадает с осью Полярной звезды, трудно предположить, что египтяне не применяли перспективы по наивности. Они не применяли перспективу, потому что при изображении человеческого тела она им была не нужна. В великих художественных цивилизациях общий принцип понятия перспективы пропорций и объема составляет единую систему, являющуюся не только частью эстетики, но и частью общего мировоззрения. Поэтому часть тела всегда содержит в себе элементы целого. Так по осколку греческой или египетской скульптуры можно судить о целом. В части бьется масштабное целое цивилизации.

Принцип тектонического понимания пространства в египетском искусстве и его иероглифической сути наглядно виден в структуре рельефа. Как конструируется человеческая фигура в египетском рельефе? Представьте себе узкий ящик, сделанный из стекла. Пространство между передней и задней стенкой этого ящика должно

быть заполнено человеческими фигурами. Или представьте себе тонкую книгу, в которой между первой и последней обложкой должна быть расположена человеческая фигура. Причем расположена таким образом, чтобы все части тела были сразу узнаваемыми знаками (потому что первое условие знака — читабельность). Естественно, вам не придет в голову расположить фигуру ногами вперед и головой назад, т.е. в ракурсе, когда лицо повернуто носом к вам, так как нос будет выпирать из плоскости или будет расплющен стеклом передней стенки, в то время как затылок будет упираться в заднюю стенку. Самым разумным будет повернуть голову в профиль. Но глаз, повернутый в профиль, не похож на себя, не служит знаком глаза. Поэтому он поворачивается в фас.

Торс занимает большое пространство, и если одно плечо будет упираться в заднюю стенку, то другое непременно выйдет за пределы передней, разрушив заданное пространство. Налицо удивительная цельность понимания условного пространства. Вся история египетского искусства есть стремление к символу-знаку. Фигуры несут иероглифическую суть и поэтому органично переходят в иероглифы. Сочетание фигур, их позы есть - знак. Жест тоже знак.

Если вы увидите фигуру человека с пропорциями развитого взрослого мужчины, держащего палец у рта, — знайте, это ребенок. Движение фигур всегда закончено. Нет перехода из одного состояния в другое. Они как бы статичны, скованны, остановлены. Как иероглиф. Как знак.

Художественный феномен состоит в том, что сквозь скованность системы, и не вопреки, а, видимо, благодаря ей, пробивается необычайная жизненность изображения. Заданность схемы как бы сжимает могучую и очень живую, несмотря на условность, плоть. И это создает напряжение. Скованность египетской скульптуры — это не спокойствие, а замкнутое движение внутри формы. Что я имею в виду? Если день за днем снимать фильм о созревании яблока, а затем эту пленку просмотреть в ускоренном темпе, мы увидим, как разбухает яблочная плоть, как жизненная сила распирает яблоко изнутри. Смотря на яблоко, мы всегда чувствуем эту энергию. Именно такое чувство энергии, изнутри напрягающей плоть, присутствует в греческой скульптуре, и еще с большей силой в египетской. Фигуры и иероглифы при сохранении контурного написания знака внутри изображения в зависимости от освещения изменяют характер и глубину рельефа. Это как бы единая музыкальная тема, но имеющая внутри себя множество разнообразных вариаций.

Итак, внешнее противоречие — скованность, каноничность изображения и яркость, жизненность духовного содержания. Эти качества вообще характерны для народного искусства, рожденного в длительном

повторении и совершенствовании во времени определенных приемов изображения.

Способ изображения тела в египетском искусстве можно назвать **знаково-символической деформацией.**

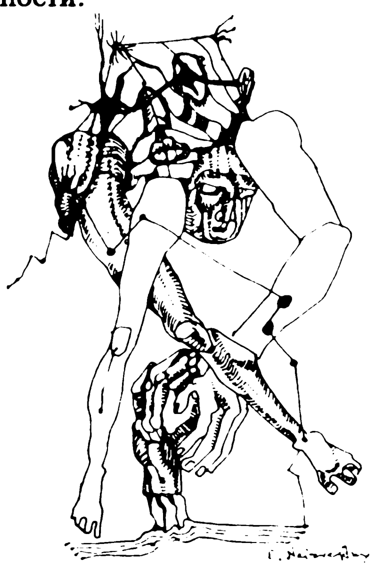
Образы смешанного тела

Египетская система метафор, фантастических сопоставлений заключается в том, что в единый пластический образ часто связывается внешне несопоставимое: элементы человека и животного (шакал, лев, змея, гиппопотам), человек и растение, части тела (глаз, рука, фаллос) превращены в символ, в смысловой знак. Эти метафоры осмысленны, но не лишены чувственного начала, свойственного искусству вообще. Метафора в египетском искусстве превращается в символ.

Кентавры, сфинксы и другие смешанные существа родились в период между матриархатом и патриархатом, так же как и гермафродиты. Эти двойственные существа не могут быть названы гротеском, так как гротеск применял другую систему деформации, которую мы рассмотрим в дальнейшем.

Идею сведения разнородных элементов тела вместе, но не в положенном порядке мы находим у Эмпедокла. Все части тела родились отдельно друг от друга, стремясь соединиться в гармоническое целое. Они на первых порах срослись нелепо, негармонично, нарушая анатомию тела. Все перепутывалось — руки, ноги, глаза и уши. В течение продолжительного времени, соединяясь и разъединяясь путем проб и ошибок,

складывалось человеческое тело, подчиненное законам анатомической целесообразности.



Проиллюстрировав Эмпедокла, я продолжил эту тему в серии «Странные рождения», где все рождалось из всего: Адам — из Земли, Ева — из ребра Адама, Афина — из головы Зевса, Афродита — из пены морской, Пантагрюэль — из уха, и так далее и тому подобное. Прообразами странных рождений являются все метаморфозы космологического Мифа всех народов мира.

В метаморфозах и зверочеловеческих фигурах Греции и Египта для того, чтобы соединение было органическим, связи и ритмы должны соответствовать определенной системе деформации. Более того, в самой упрощённой схеме они могли восприниматься как знак. Посмотрим на конструкцию кентавра. Здесь человеческий торс прикрепляется к человеческим тазовым костям, но в действительности это кости передних ног

лошади. Соединение столь органично, что мы остаемся в полной уверенности, что это существо могло реально существовать. Статика и динамика кентавра анатомически совершенны, так же как совершенны фавны, русалки, сфинксы.

В Египте, Сирии и Греции эти двуединые существа достигли канона в своей конструкции и превратились в знак. Их выразительность достигается теми же принципами, которые мной были обозначены как анатомическая и знаково-символическая деформации.

О симметрии

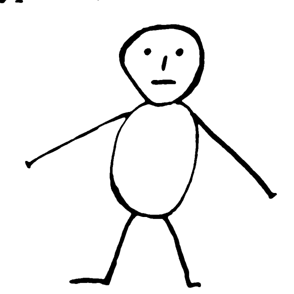
В ритме тела всегда есть симметрия. Но, деформируя тело, древние как бы уходили от абсолютной симметрии, от остановки, «закрытости» системы. Небольшая (но не полная) асимметрия создает ощущение открытости системы, готовности к изменениям.

Эта асимметрия содержит в себе магию свастики. Возбуждение действия неполной симметрии — во вращении без отражения.

О функциях в изображении тела

Прежде чем говорить о деформации в гротеске, посмотрим, как рисует ребенок фигуру человека.

Точка, точка, запятая, минус — рожица кривая; палка, палка, огуречик, ножки — вышел человечек.



Для ребенка человек — это только то, что физически функционирует. Глаза, которые смотрят; нос, рот — щелки, которые дышат; ноги и руки — палки, которые двигаются. Знаком человека для ребенка является не анатомическая конструкция тела, а только функции наиболее значительных, с его точки зрения, частей, т.е. *функциональная деформация.* Функциональную деформацию мы можем видеть не только в детском рисунке, но в очень таинственном, очень древнем и очень выразительном мексиканском искусстве. Посмотрите мексиканские фигуры и вы увидите, что они отличаются от греческих, где манифестируется конструкция тела, но не функция. Посмотрите на египетское искусство, вы увидите, что оно манифестирует символизм и иероглифическую систему. И сразу же посмотрите на мексиканское. И вы сразу увидите разницу. Потому что там стихия функции, присутствующей в гротеске — конечно, в кукольном театре и современных телевизионных монстрах.

О гротеске

Гротескный тип образности возник еще в доклассической античности (гидра, гарпия, циклоп и другие образы гротескной архаики).

Гротеск безграничен, он ужасен и комичен. Карнавальное мироощущение лежит в основе гротеска. С древнейших мистерий ритуал, маска, жест, поза неразрывны и, проникая друг в друга, составляют целое. Гротеск — продукт свободы, разрывающий условность,

неподвижность. Гротеск часто выглядит страшным, но это победа над страхом. Мозговой страх смерти преодолевается хохотом утробы. Жизнь и смерть воспринимаются не как антиномии, а как диалектический единый процесс умирания и возрождения.

В блестящем исследовании о Рабле М.Бахтин говорил о соединении двух начал в гротескной культуре: верха и низа. Это определение можно применить вообще к самым высоким явлениям мировой культуры. Храмы различных религий, ритуалы и мистерии объединяли в своем размахе высокий интеллект герметической культуры (как верх) и народную культуру, культуру толпы, «площадную культуру» (как низ), создавая мощный сплав, который только и может быть назван культурой в собственном смысле этого слова. Подобный синтез присутствует у всех великих художников Египта, Индии, Мексики, Греции. В новое время мы чувствуем этот размах объединения у Данте, Микеланджело, Рабле, Пикассо, Чаплина, Диснея и некоторых других. Мужеством артистов такого рода является умение объединить «высокое» и «низкое». Пройти по канату над двумя безднами и не упасть в высоколобый снобизм «верха» и в вульгарную грубость «низа».

Движение — кукла — маска

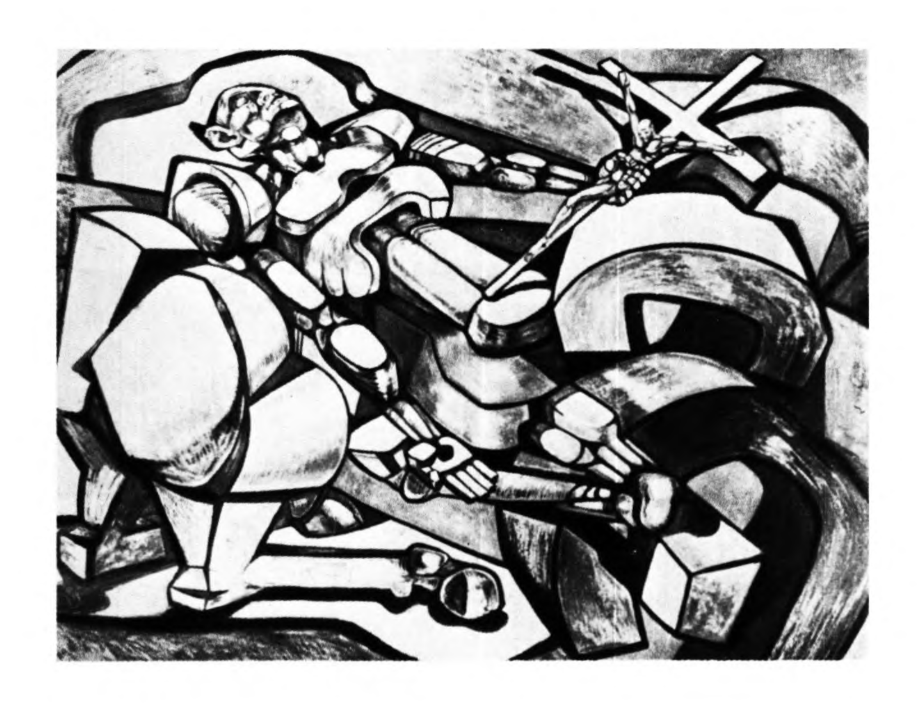
В 1810 году немецкий писатель Клейст, заложивший основы научной бионики в театре, создал исследование о движении марионетки. Он объяснил, почему движе-

ние куклы психологически более ярко, чем движение человека.

Человек-актер стоит на ногах, подчиняясь законам собственного веса. Его движения хотя и демонстрируют психологию, но не освобождены от физиологии. Марионетка же подвешена в воздухе. Ею руководит кукловод, дергая нити, прикрепленные к членам тела куклы. Каждый ее жест становится знаком эмоции, которую вкладывает кукловод-актер в тело марионетки. Поэтому горе, радость, спокойствие, смятение и т.д. предстают в более чистом виде. Развивая эту мысль, можно проследить и убедиться в том, что символизм жеста, куклоподобие движения вообще характерны для театра масок, часть традиций которого дошла и до нас. Японский театр (начало VII в.), очень близкий к искусству греческих мимов, может быть приведен в качестве примера так же, как и театр Но (XIV в.). Эту же традицию продолжил театр Кабуки (XVII в.), представления которого мы можем видеть и сейчас. Хотя в театре Кабуки маски как таковой нет, она имитируется гримом, наносимым на лицо актера. Превращение лица в маску — также древняя традиция. Современные мимы и клоуны расписывают свои лица, создавая маски смеха и скорби. Маска занимала большое место в сознании древних. Исследовать традицию маски невозможно в отрыве от религии, мистических мистерий и научных представлений древних. Даже точное описание лица смертельно больного человека средневековья врачом Гиппократом сведено к маске-символу и названо «гиппократо-



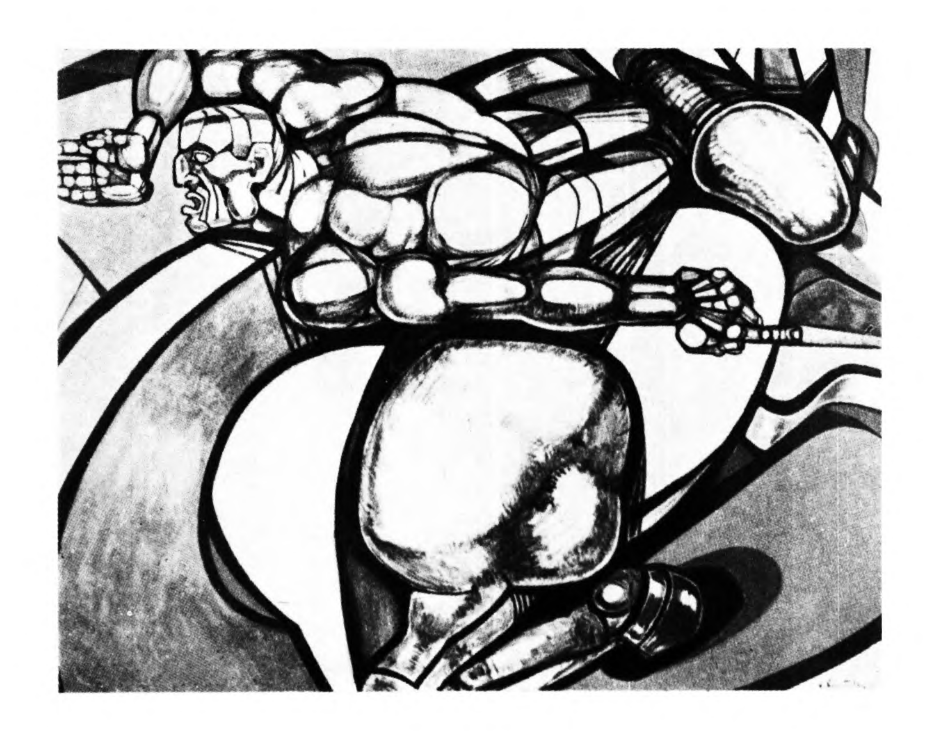
Крик 1980 — 1985



Кентавр и крест 1980 — 1986

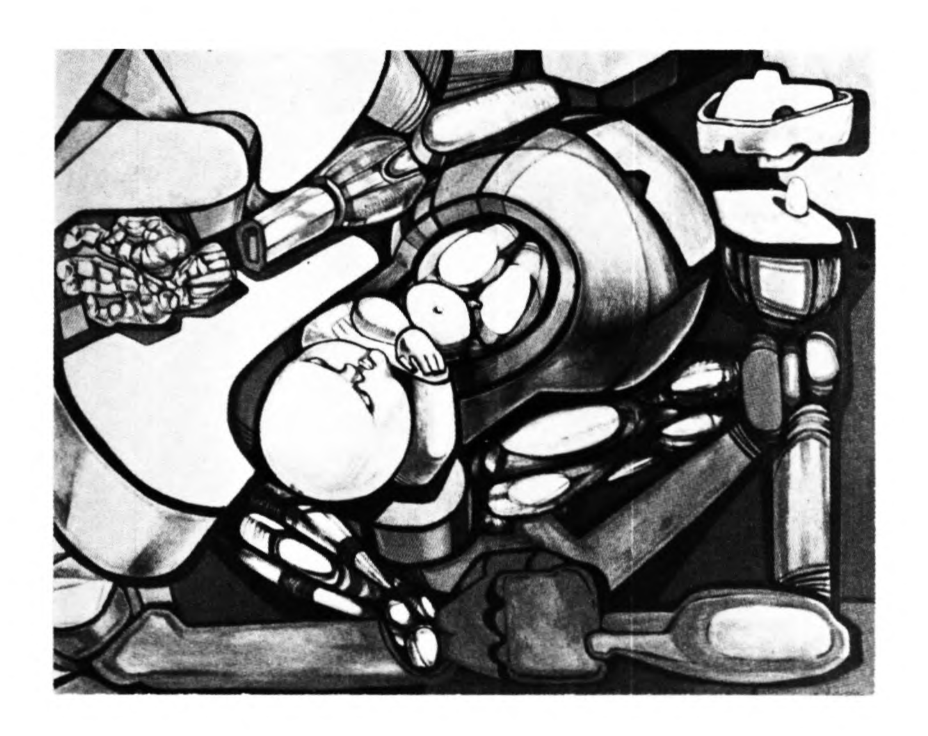


Распятие вниз головой 1986





Распятие в технике 1980 — 1989

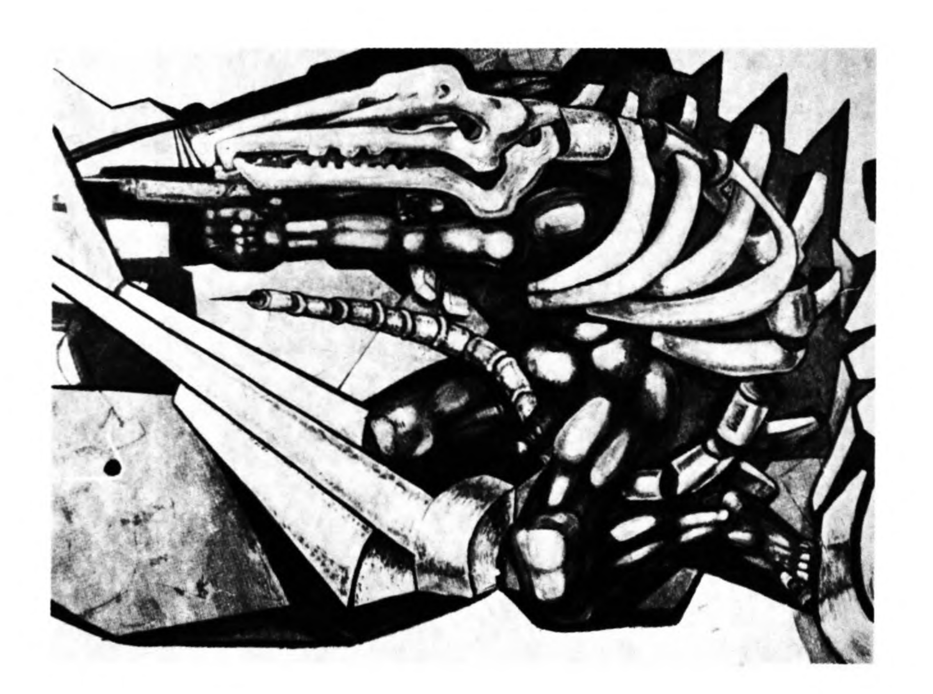


Полуробот 1980 — 1989

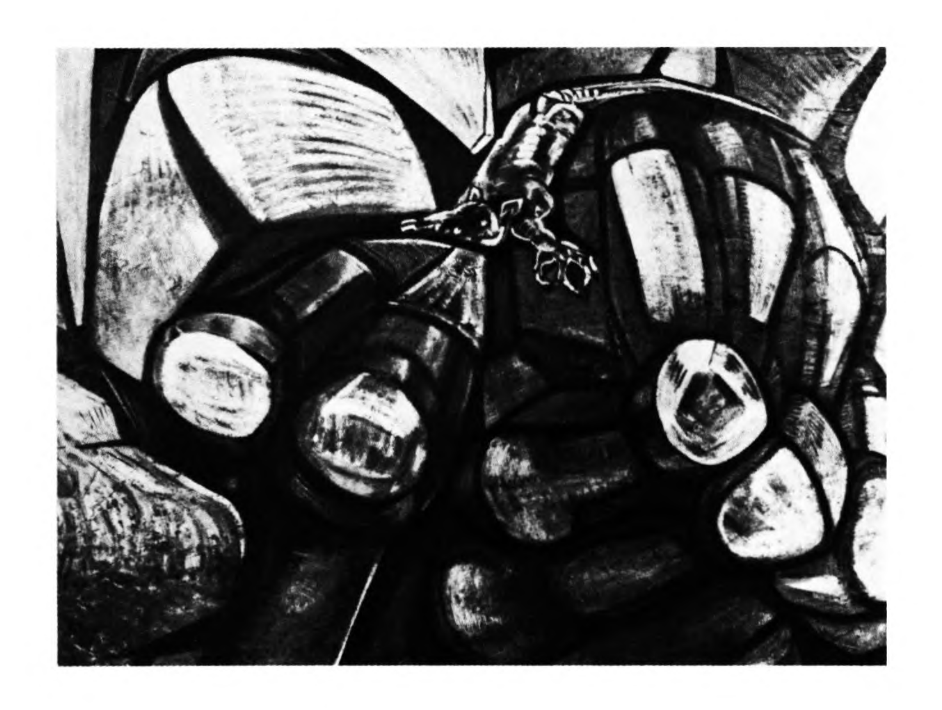


Кости и плоть 1980 — 1989





Террорист 1980 — 1989



Крыса в железных руках 1980 — 1989



Саркофаг любви 1980 — 1989

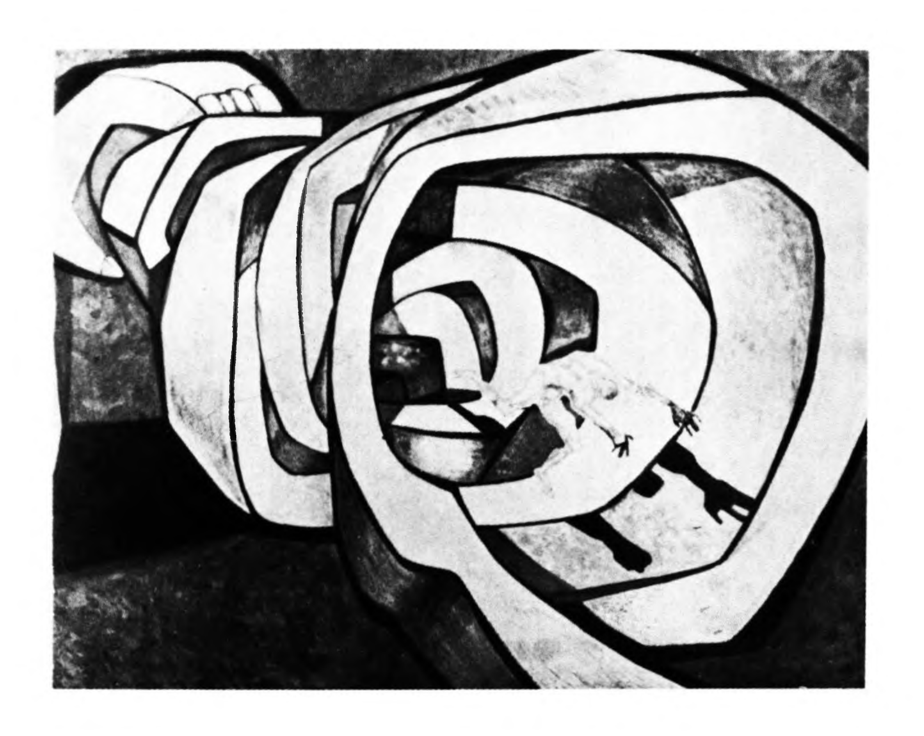


Падающие тотемы: Гитлер, Сталин, Муссолини, Мао и т.д.
1980 — 1989



Бык революции 1980 — 1989





Бегство из железного угла 1980 — 1989



Железный узел 1980 — 1989

ва маска смерти». Независимо от Гиппократа народные маски смерти и гримы, такие, как африканские, мексиканские, китайские, повторяют эту схему. Татуировка так же часто превращает лицо в маску. Чарлз Дарвин, исследуя понятия у разных народов, рассказывает о молодых африканских женщинах, наносивших на лица татуировку, имитирующую старость и смерть. Эта древняя традиция жива и сегодня. Посмотрите на различных телевизионных монстров, изображающих фантомов. Их лица повторяют маску смерти, описанную древним врачом Гиппократом. Маска только деталь театрального искусства, но такая деталь, по которой мы можем судить о характере целого. Маска — грим — жест сразу показывают зрителю, кого он видит на сцене. В целом этот вид искусства стремится к символике образа и жеста, становясь знаком. Таким образом, театр смыкается с изобразительным искусством. Подобное взаимопроникновение мы находим в традициях Мексики, Бали, Индонезии. Марсель Марсо, Чарли Чаплин — яркие примеры жизненности древних традиций в нашем сегодняшнем мире. Чарли Чаплин отточил свои жесты до символа, превратив самого себя в знак. Посмотрите на удаляющуюся от нас фигурку Чарли. Вы увидите две развернутые стопы, параллельные спине. Это гротескное изображение ходьбы столь психологически убедительно, что превратилось в телевизионный знак-заставку. Подобный же прием распределения частей тела в пространстве мы видим в танцах Индии, Индонезии и Китая. Ноги и руки разворачиваются в плоскости параллельно торсу, т.е.

повторяются пространственные приемы египетского или ассирийского рельефа, т.е. иероглифические **символические деформации.**

Марионеточное символическое движение мы можем часто видеть в скульптурах средних веков. Они как бы освобождены от веса тела.

У позднего Франсиско Гойи в период, когда он стал глухим, изображения фигур, не подчиняясь законам гравитации, приобрели остропсихологический трагический характер **человека-марионетки, управляемой роком.** Романтический мотив «трагедии куклы».

Кукла часто бывает выразительнее человека. Маска часто запоминается лучше, чем реальное лицо. Для нас лицо куклы живее лица кукловода. Это становится очень наглядным, если вспомнить телевизионные программы, где одновременно присутствуют люди и куклы. После окончания представления мы помним маску-куклу, но можем не вспомнить лица кукловода. И вспоминаем его только в том случае, если кукла является гротескным изображением его самого.

Гротескное тело

Гротескное тело — это Вселенная. Но не замкнутая и гармоничная, как у классических греков, а открытая, вечно трансформирующаяся **плоть бытия.** Родовое тело. Тело космическое. Оно открыто для входа внутрь. Иногда оно даже вывернуто вовне. Стихия функций. Стихия **функциональной** деформации. Глаза в гротеске не просто смотрят. Они в прямом смысле **выпирают из орбит.** Они так стремятся смотреть, что убегают

из лица, отделяются, чтобы функционировать только как глядели. Глаза в гротеске совсем не «зеркало души», как в реализме Л.Толстого, а «глядящие шарики». Рот — пасть, пожирающая впадины, всегда разъятый грот, огромные врата в другой мир. Все, что выпирает из тела, стремится к нам. Все, что впадает в тело, приглашает нас войти внутрь. Современный персонаж американского телевидения Куки-монстр — воплощение гротеска. Глаза ушли за пределы головы и болтаются на ниточках. Лицо — только разъятая пасть — телесная бездна. Гротескное тело — это выход — вход. Умирание — рождение. Преодоление границ между миром и телом. Тело никогда не остановлено, оно всегда — движение. Части тела стремятся отъединиться и зажить своей самостоятельной жизнью. Пальцы, фаллосы, носы разрастаются до размеров всего тела, перерастают его и подменяют его. Пальцы великана Гаргантюа становятся горами во Франции. Символику «человек» присваивают себе его части. Так, палец — символ человека. Палец — синоним фаллоса. Поэтому и фаллос есть человек. Нос — синоним фаллоса. Нос — тоже человек. Весь человек, как в повести Гоголя «Нос». Носы важно гуляют в картинах Босха, пляшут, как у Ганса Сакса в «Пляске носов». Части человеческого тела с легкостью подменяют друг друга в символической апологии гротеска. Эти понятия проникают в науку. Жубер в XVII веке вполне серьезно утверждал, что по величине носа можно судить о величине фаллоса.

Изобразительные анатомические символы переходят в речь и живут до сего дня. «Оставить с носом»,

«показать нос» — всем и сегодня ясно, что говорящий в действительности хочет показать.

В гротеске в качестве тела и его символов присутствует только то, что может функционировать непосредственно наглядно: есть — испражняться и т.д.

Гротеск — манифестация функциональной деформации.

О телевидении

Праздничное безумие гротеска — стихия мультфильмов и кукольных представлений телевидения. Образы народной культуры всегда бесстрашны и всех приобщают к своему бесстрашию. Размах жеста, не сдерживаемый никакими условностями, условностями чахлой культуры снобов.

Телевизионные монстры, телевизионные маски как бы смеются над мертвым морем отвлеченных понятий. Они рождены в новейшее время, но они не продукт салонов — они рождены самой жизнью. В них заложены архетипы, выношенные в течение тысячелетий. Разные и подобные, они бытовали на многих континентах, во многих народных культурах. Не зная друг друга, они были родственниками. И вот, презрев чахлый анализ отличий, они утвердили свое родство, и их в одну семью собрала американская культура мультфильмов и театра кукол — продукт отточенного мастерства деформаций, отбора выразительных средств. Они как будто знают слова Фрейда о лаконизме: «Краткое, лаконичное не есть еще остроумное. Крат-

кость остроумия — это особая, именно остроумная краткость».

Манеры телевизионных персонажей напоминают манеры средневековых школяров в Праздниках дураков. Поэтому им скучна пустота минимализма. Они буйны, как сексуальный подросток, которому смешна глубокомысленность импотента. Остроумно-лаконичные, они, высунув свой дразнящий язык, говорят: «Вы — минималисты, что же, мы будем максималистами».

Исторически сложившиеся явления культуры, для которых характерно соединение многих начал и приемов, как и современный телевизионный театр кукол, нельзя отнести к какому-либо чистому типу искусства, и это явление не случайное, а структурное. Не соединение многих видов, а **новый вид.** Стремление к синтезу.

Маска, персонаж-знак — основа телевизионных зрелищ. Маска — это сложнейший и многозначнейший мотив народной культуры. Маска — не предмет, а образ древнейших обрядово-зрелищных форм. Описать многоличность и многосложность маски невозможно.

Пародия, карикатура, гримаса, кривляние, ужимки, позы являются продолжением маски. Маска — сущность гротеска. Образы смешанного тела в телевидении. Люди-животные, люди-деревья, люди-камни. Очеловеченные машины и омашиненные животные. Роботы-люди. Различные трансформации. Расчленение тела на части. Жизнь отдельных частей. Все это достигает успеха у зрителя и превращается в постоянно действующий персонаж. Телевидение — зрелище только в том случае, если эти соединения по внутренним законам синтеза превращаются в маску-знак.

Щедрая фантазия, свободная игра телом подобны анатомической комбинаторике древнего гротеска. Невиданные человеческие существа подобны гиподам, ноги которых снабжены копытами. Сирены, ципоцифалы, симиры, опоцентавры и другие великаны и карлики. Симоподы, имеющие одну ногу, леутяпы, лишенные головы, с лицом на груди. Люди с одним глазом на лбу, наподобие греческого циклопа, с глазами на плечах, с глазами на спине. Есть шестирукие и многорукие. Есть такие, которые едят с помощью носа и говорят животом. Необузданные, гротескные, анатомические образы средних веков возрождены новыми техническими возможностями. Телевидение как бы иллюстрирует пророчество Рабле, где он — символ технической культуры человека — и Пантагрюэль делают возможным объединение человечества, т.е. объединение различных культур.

Конечно, образы смешанного тела в мульттеатре строятся не по тем же принципам соединений, что и в образах смешанного тела Египта, Ассирии или Греции, т.е. не по структурной анатомической закономерности соединения. Вместе с тем интуиция говорит нам, что соединения строятся по каким-то глубоко заложенным в нас законам восприятия. Именно поэтому многие маски-персонажи, возникнув, быстро умирают. Другие же остаются, оседают в нашем сознании, становятся символичными и, как символы-знаки, разбегаются по миру, становясь частью дизайна журналов, каталогов, украшением одежды. В виде масок-знаков они едут на трамваях, поездах, самолетах, а скоро, возможно, полетят, украшая ракеты, в другие миры. Завидная доля — быть

частью живой жизни. Доля, доставшаяся только их старшим собратьям, маскам великих цивилизаций прошлого.

Телевидение преподает урок болтливому концептуализму: о том, что является необходимым элементом жизни, не говорят, этим живут. А жизнь зачастую содержит в себе вульгарность, наглость манер и диспропорции членов. Давайте простим телевидению несовершенство, мои высоколобые коллеги, и обратим взор на себя.

Взглянув же в себя, мы увидим, что человек упорядочен, как греческая анатомия.

Многозначен, как египетский символ.

Вызывающ, как гротеск.

Глава 3

Мессианские предпосылки в русской культуре

(Данный текст представляет собой схематичные заготовки к различным лекциям на эту тему)

В России не делали, да и по сей день не делают, различия между искусством и философией. Философия — это искусство, а искусство есть философия. Искусство как деятельность духа стремится выйти из смутного влечения к выполнению своего предназначения — превращения из чувства в философию. Философия же превращается в искусство как высшее мастерство.

Русским, независимо от их интеллектуального уровня и социального положения, всегда есть что сообщить, и в их сообщениях неизбежно сквозит пафос переустройства мира. В русском философствовании присутствует пафос воли, не подчиненный разуму. У людей недостаточно талантливых и умных эта тенденция выглядит смешно и карикатурно. Вместе с тем карикатура есть гротескное изображение реально присутствующих свойств таких людей, как Достоевский или Толстой. Графоман — гений без таланта: у

него есть энергия гения, а таланта нет. Если отнять талант у Бальзака, у Диккенса или Достоевского, они были бы просто графоманами.

В России практически не было философов типа Канта или Спинозы. Античная или кантовская природа человека отвергается, как безличная — общая — природа. Будучи сам поэтом, Платон просто изгнал художников и поэтов из своей утопии: они нарушали стройный распорядок общества и философствования «вообще». Впрочем, выгнав миф и Гомера, Поэт-Платон тут же начинает создавать собственные мифы.

Античная философия была не антропоморфична, а космична. Прогоняя художников, философ устанавливал свой порядок микрокосма и иерархий, соподчиненный космической музыке сфер. Русская же философия насквозь антропоморфична и исторична. Наиболее яркой ее стороной является иррациональная стихия свободы, рожденная христианством. Византийская империя после Александра Великого странным и гармоничным образом объединила в себе два начала, которые сегодня легли в основу европейской цивилизации: иудео-христианской и эллино-ренессансной.

Этот изначальный дуализм мы ощущаем не только в институтах и законах, но и в самих себе, в своем отношении к духу и телу. Античное же отношение к телу и чувственности совершенно ясное в отличие от других народов, где сталкиваются два начала: античное и иудео-христианское. Отсюда постоянное противопоставление плоти и духа. Античное время и пространство были космичны и объемны, в то время как для иудея, для средневекового сознания и для народов

христианской Европы пространство и время — индивидуальны. В иудео-христианской традиции время эсхатологично, исторично и антропоморфично — от рождения человека до Страшного Суда. Человек находится не в абстрактном космосе, а связан с историческими судьбами. Это судьбоносное время мучает русскую философскую мысль так же, как и русскую поэзию: «... Вся наша литература — от Чаадаева, который всю жизнь молился в смертном страхе за Россию и Европу вместе: "Да приидет царствие Твое", и Гоголя, который сошел с ума и умер от этого страха, через Достоевского, "человека из Апокалипсиса", до Вл. Соловьева с его повестью о кончине мира и Розанова с его "Апокалипсисом наших дней" — русская литература, душа России есть эсхатология — религия Конца» (Д.Мережковский).

Античное представление о судьбе включало в себя страдание, но исключало свободу воли и сознания. Остается лишь удивляться тому, как Византия объединила эти два начала и достигла такого органичного диалектического слияния. Закатившись как государство, Византия оплодотворила Европу и Россию своей культурой. Через Византию европейский Запад и Восток получили прививку античной и библейской традиции, но в силу исторических причин получили ее поразному.

После взятия Константинополя турками в 1453 году самые крупные византийские философы бежали на Запад, потому что был общий язык — латынь. Русского они не знали, и на Руси им делать было нечего. Однако приехали миссионеры с иконописцами.

Константинопольские священники и иконописцы сделались первыми русскими пастырями, и, поскольку на Руси не оказалось профессиональных философов с точки зрения античной традиции, она восприняла иудео-христианскую ветвь философствования, т.е. философию как пророчество. Для русских Соломон был бóльшим философом, чем Сократ, и зачастую эллинское сознание воспринималось не только как неверное, но и враждебное. Недаром обычаи треклятых эллинов были прокляты Владимирским Собором в 1274 году. Архиепископ Феофилат позднее утверждал, что философия Канта есть «ниспровержение христианства и замещение оного не деизмом, а совершенным безбожием». Затянувшийся до XVII века спор о применении языков греческого или латинского был спором не о культурах, а о двух богословских направлениях, то есть спором о философии. В результате ветхозаветная традиция философии стала ведущей, что составляло предмет раздумий и даже страданий для таких русских философов-европеистов,как Г. Шпет.

Я не хочу сказать, что западной мысли вообще не свойственно поэтическое философствование. Были святой Августин, святой Фома Аквинский, Ницше, Шопенгауэр, Киркегор и Камю, Паскаль и частично Мен де Биран, но в основном поэтическая философия не имела приоритета. Философом считают Канта, Декарта и Спинозу; Ницше остается философствующим поэтом.

В России, однако, еще до появления философии как отдельной дисциплины вы находите Рублева — художника-иконописца, стоящего в ряду философов сво-

его времени. Рублев никогда не читал лекций по философии, не написал ни строчки. Он даже не говорил, так как дал монашеский обет молчания. Почему же он философ? Да потому что в России было такое понятие: «умозрение в красках». То есть высокое искусство рассматривалось как одна из форм не только познания мира, но и создания структур, равных философии.

В этом ключ к претензиям русских художников и интеллектуалов — быть не просто профессионалами. Если посмотреть на простое русское слово «правда», вы обнаружите, что в полном своем объеме оно не переводимо ни на один из европейских языков, потому что это слово соединяет в себе понятия истины и справедливости. В европейском позитивном мышлении истина и справедливость — разные понятия. Справедливость — нравственный императив, в то время как истина — объективна. Понятие же «правды — справедливости» является источником русского максимализма. Европейскому и американскому сознанию, воспитанному на плюрализме и диалоге, непонятен русский экстремизм и максимализм. Например, в Соединенных Штатах лучшими журналистами считаются те, кто «объективен», кто воздерживается от высказывания своей собственной точки зрения, — они якобы отражают реальность. Русскому же философствованию, склонному к профетической и поэтической линии библейской философии, всякая академическая философия представляется плоской рассудочностью ученика, следующего за учителем. Ученики — последовательны, это их удел, но профетическое сознание чуждо позитивистским идолам и механистической этике. В

отличие от говорящих от имени науки, Достоевский и Розанов говорили от собственного имени. В этом смысле русская философия всегда оставалась, по существу своему, говоря в новых терминах, экзистенциальной. Ведь каждый день мы не шибко-то верим в некую объективность: мы не верим в объективность журналистов, но мы верим в их боевитость, мы не верим в стройность и объективность каких бы то ни было систем, но мы верим в утопические заклинания — нас только надо убедить. Нас надо убедить поэзией, проповедью, неожиданностью. Да, мы не очень-то верим в объективность! Реальность, объективность — что это такое? Сам выбор интереса — уже необъективен. Даже естественные науки допускают, что результат научного опыта неотделим от воли экспериментатора. Треугольник — экспериментатор, эксперимент и результат — всегда содержит в себе экспериментатора как человека с волей, интуицией и фантазией. Реальность без создания мифа-образа претит нам, и поэтому русская природа философствования — субъективна, в этом ее родство с искусством. «Верую, потому что нелепо», — сказал один из тончайших интеллектуалов мира св. Августин, а другой — Достоевский — учил: «Красота спасет мир». Только в России могла появиться такая прекрасная в своей нелепости фраза — «красота спасет мир». Как красота может спасти мир? Даже над Архимедом смеялись, когда он говорил: «Дайте мне точку опоры...» Да, красота может спасти мир! Красота, переходящая в универсальную категорию, потому что в церковно-славянском языке понятия красоты, хорошего, гармоничного, логичного (лепого) являлись сино-

нимичными, и в самом деле может спасти мир. Красота есть синоним правды. Ввиду вышесказанного, не таким уж «грустным» становится замечание Г. Шпета: «Нас крестили по-гречески, но язык нам дали болгарский».

«Красота Божественная» значит не то, что у Бога красивое лицо или что у кого-нибудь лицо красиво как у Бога, а то, что истина и справедливость несут замысел божественного творения. С точки зрения русской философии, правда — это синтез истины и справедливости. Справедливость — моральное понятие, тогда как истина, с точки зрения позитивистской философии, есть понятие объективное, отдельное от морали. Это различие в понимании определения «правды» на Западе и на Востоке — различие не только лингвистическое и не только философское, но это и различие, входящее в ткань повседневной жизни.

И в Греции, и в религиозном опыте Европы всегда существовали явления, свойственные раннему шаманизму: Кассандра, сумасшедшие пророчества, сновиденческие прозрения; но в поздней истории в России в повседневности шаманизма больше, чем где бы то ни было на Западе. В определенном смысле вызов логике, вызов «плоскому» мышлению бросает юродство, как прорыв к правде через стрессовые, а иногда и антисоциальные состояния. Юродство вообще свойственно российскому человеку, это явление повсеместное. Западом юродство часто воспринимается как некоторая форма чудачества русского человека. Хотя ведь и Оскар Уайльд был странным человеком, и Рафаэль был эксцентричен, и Эдгар По... но этих людей ни в коей степе-

ни нельзя назвать юродивыми, потому что юродство не просто эксцентричность, чудачество или антисоциальное поведение, подобное социальному хулиганству определенных экстремистских групп Запада. Нет, это — состояние души, связанное с философией жизни. Неважно, на каком социальном уровне, высоком или низком, это проявляется, юродство — это мировоззрение, в нем правда выискивается на путях безумия и напоминает мифы о пророческих сновидениях, исходящих от богов к сумасшедшим.

В России, особенно на Урале, где я родился, и в Сибири имеет место очень интересный сплав — это сплав многих восточных представлений о религии и философии: сплав буддистской, тибетской, индуистской спиритуальных школ, через Сибирь проникших в христианство. Это странное состояние веры без веры.

Каждый из нас имеет достаточно знакомых в среде, во всяком случае, художественной интеллигенции, которая или органически юродствует, или хотя бы подражает юродству, потому что это модно. В действительности же в русском юродстве сосредоточена огромная эмоциональная сила. Я помню, на Урале во времена моей юности была секта дыромолов. Члены этой секты молятся дырам, которые они делают в стенах своих жилищ, и плюют на иконы. Хотя этот акт кажется нечестивым: плевать на иконы и топтать их ногами, тем не менее, при фанатичной вере этих людей, подобное является частью ритуала их секты.

Вспомните-ка фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев», где художник, который не может писать иконы и создавать фрески, не имея видения того, что он пи-

шет, применяет юродство как способ вызвать Бога на бой. Конечно, в данном случае я говорю «юродство» условно, но это один из провокативных элементов юродства. Он вызывает Бога на бой, как Иов-Умелый мастеровой может изобразить все, что угодно, но не хочет быть просто ремесленником, он не может им быть, потому что это аморально, антибожественно. Он должен увидеть, а видения — нет, и он мучается. Как же разрешается эта коллизия? Рублев вдруг входит в Собор и начинает водить рукой по стене: стену храма он мажет калом. Зачем? Он хочет, чтобы Бог рассердился на него и покарал, и так, хотя бы через гнев, показал свое реальное существование, в котором он начал сомневаться. Как влюбленная женщина провоцирует скандал, поскольку скандал для нее все же лучше равнодушия, так и Рублев поступает с Богом: он хочет разрешить свои сомнения. В католической скульптуре в храмах есть фигурные изображения «Сомневающихся». Сомнение не есть полное отпадение от Бога.

Сектантство часто в себе содержало элементы юродства. Сектанты и члены различных религиозных сект не обязательно были юродивыми, но, с точки зрения канонической церкви, их часто называли «юродствующими». Чтобы привести себя в состояние общения с высшей силой, эти люди пользовались различными приемами, близкими к безумию, и доводили себя до состояния безумия, применяя эзотерическую технику. Сегодня на Западе мы наблюдаем очень схожие элементы в обрядах богослужения у черных баптистов — с танцами, с неистовой музыкой, доводящей прихожан до состояния экстаза.

Даже когда философия становится официальной наукой, она сохраняет в себе черты поэтической и профетической структуры философствования. В 1685 году в Киеве создается первая Академия Философии. Это была эллино-греческая Академия, где изучались греческий, древнееврейский и философия. Первым российским философом был Григорий Сковорода. Естественно, его философствование имело поэтическую форму. Это была удивительная личность: монах, аскет, бродяга и юродивый. Он сменил массу профессий: был певчим, священником, гувернером, учителем, а закончил он нищим бродячим философом. Современник Юнга и Канта, он никак не связан с западной новой философией. «Любитель Священной Библии — Григорий Сковорода», как он называл себя сам. К науке Сковорода относился весьма скептически: «Она высокий есть гроб». Самоусовершенствование — вот наука наук:

Брось, пожалуй, думать мне
Сколько жителей в луне!
Брось коперникански сферы!
Глянь в сердечные пещеры!
В душе твоей глагол,
Вот будешь с ним весел!

....
Нужнейшее себе
Найдешь в самом себе.

Сковорода стал легендарной личностью. Легенда рассказывает о нем, как об аскете и юродивом: у него никогда ничего не было, его имущество составляла только Библия, которую он помнил наизусть. Он обладал феноменальной памятью и был ходячей библиоте-

кой, помня Платона, Аристотеля, Эпикура, Плутарха, Сенеку, и в кругу друзей он, как Платон, обсуждал этих мыслителей.

Несмотря на то, что российские философы-европеисты обвиняли Сковороду в «мнимом философствовании», нельзя не заметить, что задолго до Шопенгауэра он ввел в философию понятие «Страдание мира», он утверждал двойственность познания и двойственность личности еще до открытия бессознательного, то есть до Достоевского, Фрейда и Юнга (Г. Сковорода. «Гносеологический дуализм»).

Как философ и личность, Сковорода объединил в себе основные черты русского философствования и интеллектуализма: стремление к опрощенчеству, элементы юродства и философствования как служения. Он бежал благ мира, как киник, но его презрение к материальным благам не перерастало в цинизм, скорее это был стоицизм. На своей могиле он приказал написать: «Мир ловил меня, но не поймал».

Хотя русская философия двигалась от иудео-христианской ветви культуры через учение о едином сознании, это носило самостоятельный характер. В силу этого в России не появилось крупных философов в европейском академическом смысле слова, но одновременно там была философия мировой значимости. Был ли философом Владимир Соловьев? Конечно. Но он был и поэтом, увидевшим структуру всеединства. Василий Кандинский был философом равно как и художником, Лев Шестов и Розанов и т.д. и т.п. Вся оригинальная русская философская школа — поэтична. Потребуйте от россиян быть не поэтичными — это

всегда кончается своего рода антипоэзией — материалистической утопией, например марксизма — опять же в силу максимализма и мифологизации, поэтизации общественных наук.

Философия, вернее философствование — основа жизни в России. Любая русская московская кухонька есть «пристанище для сражающихся философов». Вспомните у Достоевского «о русских мальчиках, разрешающих проклятые вопросы». Спорят везде — в трактире, на вокзале, в вагоне, и всегда спорят, не исходя из простеньких практических рецептов жизни, нет, спорят о «конечном ответе». Мессианский пафос старообрядцев царит в этих спорах, независимо от точки зрения спорящих: будь то сторонники Леонтьева с их исступленной ненавистью к «проклятой Европе, стремящейся в бездну саморазрушения», или рациональные европеисты. Из тона спора ясно одно: Москва — Третий Рим. В этой атмосфере пророчество становится обязанностью: обязанностью искусства и интеллигента.

Интеллигенция, что это такое? Существует много определений этого понятия: правительственная, народная, революционная... включая «люциферова». После Петровских реформ возник круг людей, овладевших различными знаниями, но эти знания носили чисто прикладной, технический характер. Собственно говоря, это были специалисты в самом современном смысле слова, каких много сегодня в Америке, то есть люди, продающие свои знания тому, кто дороже заплатит. К этому типу полностью подходят слова Витте: «Какая разница между честным и бесчестным интеллигентом? Честному надо платить вдвое больше, чем бесчестному, — вот и

все». Но эти слова могут быть обращены только к тем, кого А. Солженицын назвал «образованщина». Интеллигент в высшем же понимании этого слова — человек, для которого культура есть развитие души. Чувствилище страданий и радостей, сознания и совести, благодаря которым он есть источник нравственного действия. Символ российской интеллигенции — академик Андрей Сахаров — проделал путь от служивого технического интеллигента до подлинного. Именно он через нравственную отзывчивость и ответственность стал внерелигиозным святым. Такова личная антропоморфная ответственность, породившая мессианские устремления российских художников и писателей.

Если вы прочитаете манифесты таких русских художников, как Кандинский, Малевич или Филонов, — вас потрясет и вполне убедит идея о том, что и в их картинах, и в их личностях разрешаются не только судьбы мира, но судьбы космоса. Ведь они об этом так прямо и говорили. Для Малевича супрематизм открывает возможности изменить не только социальный быт России и мира, но и общекосмические формы бытия. Это кажется безумием, но это не безумие, если посмотреть на вещи с точки зрения Малевича.

Такое категоричное использование библейской профетической формы для изложения своих взглядов свойственно русским больше, чем остальным народам. К тому же в России исторически не были развиты многие социальные институции и дисциплины. Это делает российского интеллигента ответственным за все и вся.

Представьте себе молодого человека, например меня, когда я начинал свою работу скульптора, кото-

рый случайно или неслучайно выдумал несколько странных вещей, то есть проявил талант художника, и таким образом вошел, сам не подозревая, в комнату, где живут бесы, попав в ситуацию террора со всех сторон: самому себе я больше не принадлежал, и мое творчество и поведение не было моим личным делом. Молодежь требовала модерна, демократическая интеллигенция — прогрессивности, коммунистическая партия — идейности, правительство — послушания. Я не мог оставаться наедине с самим собой.

Моя маленькая скульптура оказывалась не просто скульптурой, а социальным и даже магическим событием; чтобы спастись и не разрушиться, я был вынужден создать свой микрокосмос, который назвал «Древо Жизни».

Осип Мандельштам как-то сказал своей жене: «Советский Союз — это единственное государство мира, где серьезно относятся к поэзии: здесь за нее убивают». СССР — единственное общество в современном мире, в котором искусству придавалось магическое значение. Советским официальным лицам казалось, что, если скульптор вылепил красивого, патриотичного и героичного человека, все немедленно превратятся в героев, а если вылепить урода — все станут уродами. По этой же логике: если изображать деревья — все превратятся в деревья, а если в газете писать о счастье — все станут счастливыми. Короче, Советское государство верило в магические заклинания и считало художника шаманом.

Когда А.Солженицын начал писать «Архипелаг ГУЛАГ», у него появились пророческие интонации.

Он не мог не ощущать себя пророком, потому что погрузился в тот пласт истории, которым никто, кроме него, не занимался. Солженицын чувствовал себя ответственным уже не только в профессиональном смысле слова. Историческая правда стала частью его профессиональных интересов, а правда и красота — суть синонимы.

Глава 4

«Древо Жизни»

1.

«Древо Жизни» есть прославление души человека и человеческого знания. Это образ внутреннего мира человека, утверждающий неотделимость духовного начала от математического и чисто логического, от науки. Через духовное соединение искусства с современной наукой и технологией «Древо Жизни» манифестирует симбиоз Веры и Знания. В единстве они обогащают друг друга и тем самым придают целенаправленность одухотворенной Вселенной.

Материальные достижения человека часто оказывались результатом низменных побуждений: гордости, жадности, лени, зависти, злобы, скупости, похоти. И они же порождали человеческие страдания в круговороте рождения, детства, старения и смерти — снова и снова, и все же дух и вера воссоединяются, чтобы преобразовать все это в величественное чудо свершений человечества.

Впервые напечатано в кн.: Эрнст Неизвестный. О синтезе в искусстве. «Эрмитаж», 1982.

2.

В центре будет скульптура примерно 150 метров высотой и 150 метров в диаметре, расположенная внутри круга из пересекающихся дорог, образующих розу ветров: север, юг, восток, запад. Идеально было бы, чтобы эта роза ветров была опущена во впадину в земле, как в гигантскую чашу.

Названо «Древом Жизни» — ибо это организм, который произрастает из семи корней, уходящих в землю; каждый корень символизирует один из смертных грехов. Корни образуют систему туннелей, подземный лабиринт.

В надземной части монумент состоит из семи спиралей или лент Мёбиуса, каждая — одного из семи цветов спектра, образующих асимметричную форму человеческого сердца: «Сердце человека».

Семь дорог сходятся лучами к центру монумента. Идя по ним, посетитель приближается к огромным буквам, служащим порталами и символизирующим врата познания, врата понимания. Миновав эти врата, посетитель сможет рассмотреть монумент в деталях.

Библейская цитата экуменического характера выгравирована на круге, опоясывающем сооружение. Она — на четырех языках: английском, русском, иврите и китайском.

Лифты, поднимающиеся в центральном стволе, останавливаются на каждой из семи спиралей. Они доставляют публику во внутренние помещения, в которых расположены скульптуры, росписи. Новейшие достижения науки и техники органически входят в

архитектурно-изобразительную композицию, становясь элементами эмоционального воздействия. Слышна музыка. Стенды с экспонатами, являясь органичными для всего замысла, должны меняться по мере устаревания, чтобы сохранить вневременный характер «Древа Жизни», ибо, даже становясь древностью, «Древо Жизни» должно сохранять характер новизны и отражать изменения научно-технических достижений времени.

Формы открыты. Монумент — одновременно и интерьер, и экстерьер. Посетитель оказывается одновременно и внутри, и снаружи, и, по сути, двигаясь внутри него, сам становится его составной частью: каждый есть кровяная клетка, пульсирующая в сердце человечества.

Внешние поверхности покрыты пластическими и кинетическими работами, над которыми я тружусь на протяжении жизни и которые с самого начала были задуманы для этой цели. Эти поверхности омываются светом прожекторов с меняющимися цветами. Интерьер еще более полифоничен: скульптура и графика, цвет и музыка, движение людей — все это должно сливаться в образ вечности, в образ духовного мира.

Электронная программа будет руководить изменением цвета, музыки и движением механических элементов синхронно, в ритме пульсации сердца.

Низменное, жалкое, ничтожное соединяются постоянно и вечно в вере, чтобы стать благородным, величественным, осмысленным.

3.

Самое любимое мое произведение — стихотворение Пушкина «Пророк», а самый лучший скульптор, которого я знаю, шестикрылый серафим из того же стихотворения. Помните, как создается «Пророк» у Пушкина:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Разнородные элементы природы здесь сведены воедино в невидимом, но живом и сущностном. Изобразительное искусство — не просто отражение визуального интереса к миру. Пластическое искусство — это некое отражение сущностных проблем духовной жизни человека. Всякая попытка свести изобразительное искусство к визуальным задачам есть борьба против его извечных функций — быть метафизикой и мировоззрением.

Творчество есть опредмеченное созерцание. Чем больше и шире творческий поток и чем он быстрей, тем меньше художник привязан к плодам своего труда. То, что опредмечено, — это уже не я, это вне меня. Того, что сделано художником, неким образом уже нет. Художник только трансформатор и проводник чувств и идей, которые складываются в нем. Художник обязан быть одиноким. Но это не значит, что он им будет. Ибо, если он подлинно опредметил состояние, оно обязательно с кем-нибудь адекватно.

Творчество и жизнь не обязательно совпадают. Когда я был счастлив — рождались наиболее драматические вещи. Когда влюблен — аскетические. И так

далее… Журналисты часто писали о моем творчестве как о противостоянии режиму, как о борьбе чуть ли не с колхозами, а не как о противостоянии универсальной человеческой трагедии. Я не бунтарь, я — персоналист, и потому на меня смотрели как на бунтаря.

Сам акт художественного творчества как акт духовный, направленный не на решение практических задач, есть акт действия в вере. Без веры творчество невозможно. Приблизительно: вера — это стремление, попытка и способ преодолеть космическое одиночество человека и предчувствие конечного ответа, находящегося как внутри, так и вне себя. Здесь не место говорить о содержании и символе веры. Но христианство, в котором присутствуют и героическое начало, и свобода человеческой личности, и понимание истории как эсхатологической мистерии, мне, конечно, ближе безличного буддизма или других форм религии.

Русский авангардизм повлиял на меня очень сильно, я себя считаю его представителем и продолжателем. Но при оценке русского авангарда никак нельзя упускать из виду, что Кандинский, Филонов, Малевич и другие его представители — достаточно почитать их манифесты — рассматривали форму лишь как средство, а не как цель. Поэтому они ни в коем случае не были формалистами в узком смысле этого слова. Они были метафизиками. Этим русский авангард и отличался от западного, позитивистского. Кандинский видел будущее искусства в некоем монументальном синтезе, или синтетическом монументализме, как он говорил. Вот этим я и занимаюсь. Я исхожу из русского авангарда на новом витке исторической спирали.

Первые мои работы назывались «Война это». Я воспринимал войну не как парад победы, а как трагическое, противоречивое и противоестественное человеку явление. Так возникла эта серия. Часть человека превращалась в машину, в железо, которое олицетворяло войну, которое входило в плоть, как боль. Потом эта тема переросла в тему «Роботы и полуроботы», где человек уже сознательно боролся с мертвым металлом, потом это переросло в «Гигантомахию», затем в «Древо Жизни». Человек уже овеществлен в делах своих, он породил вторую природу, предметы, продолжающие его руки, мозг, глаза, нервы и сердце, и задача изобразительного искусства в современном мире — создать некие всеединые символы и метафоры, чтобы показать растерявшемуся от обилия информации человеку ценность и беспредельность человеческого «Я».

Любое модернистское явление, если оно подлинно и сильно, на первых порах воспринимается как шок и как потрясение основ. Но проходит время, и мы начинаем ощущать связь с традицией, только не линейную, а скачкообразную. Сегодня в Хлебникове или Маяковском можно увидеть бóльшую классику, чем в перпендикулярной гладкописи. Сегодня мы видим, что они больше связаны с народным или даже церковно-славянским языком, чем псевдоклассические поэты того времени. Так что связь с основами всегда существует — она неразрывна. И вот, собственно, задача моего искусства, моего модернизма: взять вертикаль, которая представляет временные, эзотерические, философские проблемы, и взять горизонталь, которая представляет

сегодняшние, сиюминутные проблемы, и найти новое качество — сплав — в центре этого креста.

Все, над чем я работаю, будь то альбом рисунков, серия гравюр или отдельные скульптуры и группы, является частью цельного монументального замысла, который принципиально полифоничен и вместе с тем един. Синтез — не эклектика, где собрано все волей случая. Синтез в искусстве — это организм, где каждая часть выполняет принадлежащую ей функцию, а в целом части составляют эстетическое единство. Ведь в каждом осколке египетской скульптуры лежат закономерности египетского зодчества, в любой, самой малой части бьется пульс всего сооружения, потому что у древних было целостное отношение к миру.

Основная моя работа — это огромный памятник, который условно мною назван «Древо Жизни». Он содержит в себе тему дуалистического противоречия человека и природы, человека и второй природы, самого человека. Эта тема уже сама по себе полифонична, потому меня так привлекает творчество Достоевского. Он мне близок многоголосием и борьбой противоречий, которые содержатся в нем самом.

Я работал над многими произведениями Достоевского. В Советском Союзе удалось издать иллюстрации к роману «Преступление и наказание», в Швейцарии совместно с режиссером и актером Ингольдом Вильденауэром я ставил спектакль «Записки из подполья». Несмотря на кажущийся анахронизм, это произведение удивительно злободневно, в чем мы убедились на спектакле, когда публика 4 часа смотрела его, не шелохнувшись, слушала, казалось бы, фило-

софский монолог, очень скупо сдобренный сценическим действием и сценической авантюрой.

Пушкин сказал, что если бы от Данте ничего не осталось, кроме схемы «Божественной комедии», то он бы уже был гениален. С Достоевским происходит иначе. Он никогда не декларировал свою схему. Он говорил о том, что хочет создать храм из романов. Но точной схемы мы не знаем — мы только улавливаем ее. Я не профессиональный литературный исследователь, я художник, методом которого является система аналогий. Кроме того, мое исследование локализовано: я исследую то, что может перейти в визуальный или театральный ряд. За бортом остается очень много. И вот, исходя из своего метода, я поставил себе задачу выяснить, в чем же состоит схема Достоевского.

Мне думается, что схема Достоевского — это сквозные идеи, которые проходят через все его романы. Проблемы, поставленные в антиномической форме. Поскольку я мыслю образами пространственными, антиномии Достоевского можно себе представить как бесконечную игру. Вообразите вертикаль, идущую неизвестно откуда и уходящую бесконечно и неизвестно куда. Это не замкнутые круги, как у Данте, это вертикаль. И мы играем в игру: мы кладем руку на эту вертикаль и говорим: «Да». Потом кладем вторую и говорим: «Нет». Потом кладем руку опять и говорим: «Да», потом: «Нет» — и так до бесконечности. Вот чем занимается Достоевский.

Его романы — это бесконечный диалог, в котором не просто последовательно звучат «да», «нет»; они иногда звучат хором, как если бы человек спорил сам с

собой: есть Бог, нет Бога, можно убить, нельзя убить, можно насиловать девочек, нельзя насиловать... Таким образом, в действительности Достоевский как писатель не дает ответа. Как публицист, как общественный деятель он дает ответы часто удивительно примитивные. Но как писатель он ответов не дает, и в этом его сила. Он как бы вивисектор, который делает эксперимент на себе самом, над своей психологией. Именно таким образом он в какой-то мере предвосхитил психоанализ.

По существу, я никогда не иллюстрировал какой-то один роман Достоевского. Я иллюстрировал его идеи: убийца, самоубийца, убийца матери, убийца отца, весь мир, дитя, двойники и так далее. Просто потому, что произведения Достоевского издаются отдельными романами, мне пришлось вычленять из различных альбомов и включать определенную подборку, скажем, в «Преступление и наказание». Но я легко могу выдернуть какую-нибудь картинку и вставить ее в другой роман. Сам Достоевский это делает. Его идеи переходят из романа в роман, только оформляются иначе. Поэтому очень трудно говорить о романе, допустим, «Братья Карамазовы» как таковом. Тем паче, что он не закончен. Но ведь у него нет ни одного законченного романа. «Преступление и наказание» принято считать законченным романом, а между тем он кончается словами: «Но это уже другая история». Причем какая история? Ведь самая главная история — духовное выздоровление убийцы. Весь роман как бы пролог к этой идее, и вдруг он его прекратил. Я думаю, что это произошло по двум причинам. Во-первых, Достоевский был великим мастером, величайшим

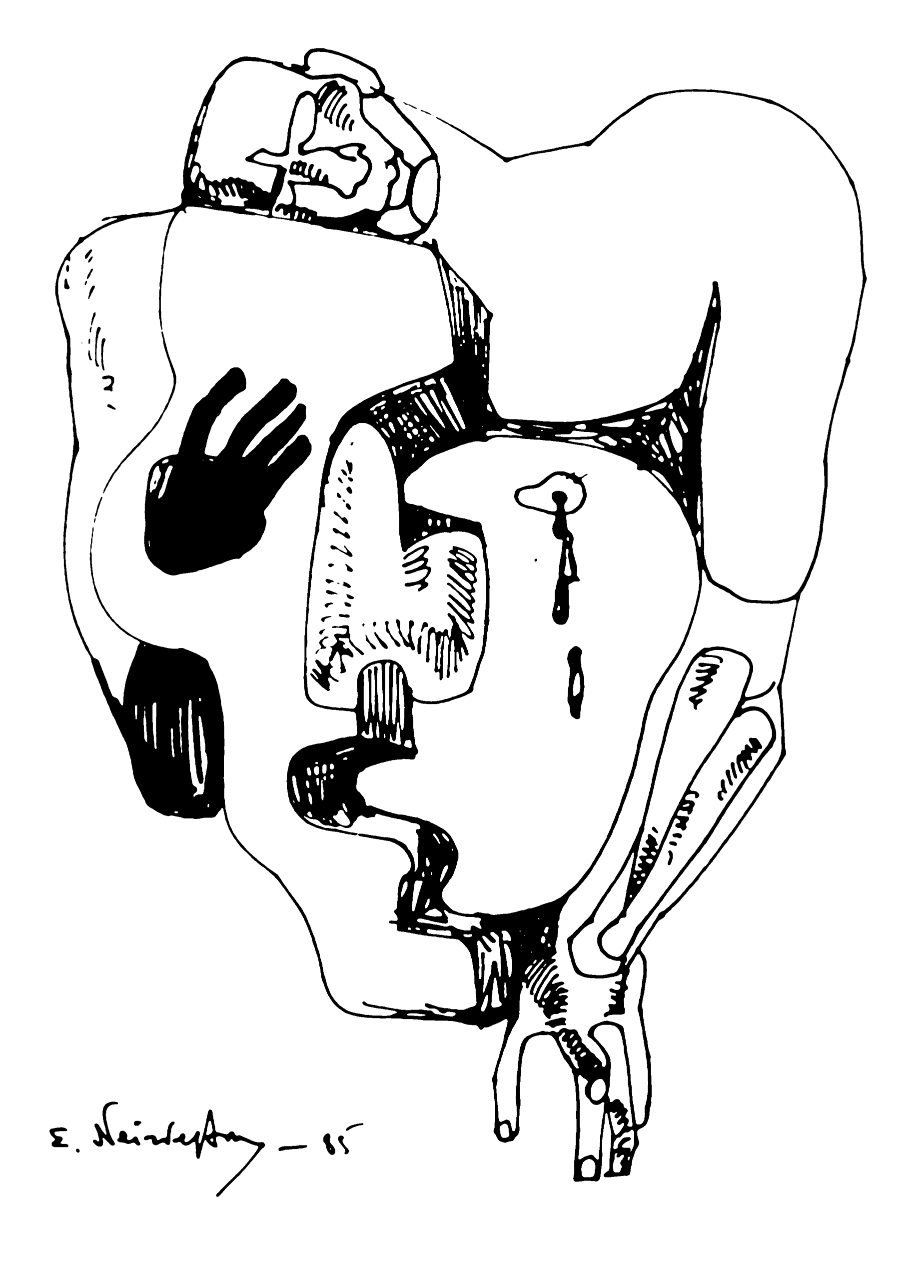
в мире провокатором. Он спровоцировал нас говорить о нем сегодня. А во-вторых, как религиозный человек он имел ответ, но как тонкий и рафинированный художник он не мог оформить этот ответ в терминах литературы. Он только мог поставить тезы и антитезы. Это очень похоже на отца экзистенциализма св. Августина, который сказал: «Верую, потому что абсурдно». Для позитивистов эта фраза звучит нелепо, но для религиозного сознания это понятно — вера не может быть доказана. Поэтому спор религиозных людей с позитивистами — пустой спор. Нет позитивного определения веры, и поэтому Достоевский не мог позитивно описать это состояние. Он ставил эксперимент на «да» и «нет». А мы должны делать выводы. В этом его сила как писателя.

Но вернемся к замыслу «Древа Жизни». В 1956 году, когда я был в очень тяжелом состоянии и мне казалось, что больше не для чего работать, так как бессмысленно работать в никуда, без надежды выставлять, я задумался над своей будущей судьбой художника. И в одну ночь — это буквально было сразу — я во сне увидел «Древо Жизни». Я проснулся с готовым решением. Правда, тогда «Древо Жизни» состояло не из семи витков Мёбиуса, а из одного витка. Но общая форма, форма короны дерева и форма сердца была решена. Таким образом, я как бы увидел ночью сверхзадачу, которая примирила меня с моей реальной судьбой и давала мне пусть хотя бы фиктивную, но модель, которая позволяла работать в никуда, но для единой цели.

Позже я осознал, что со мной происходит то же, что было свойственно многим русским интеллигентам.



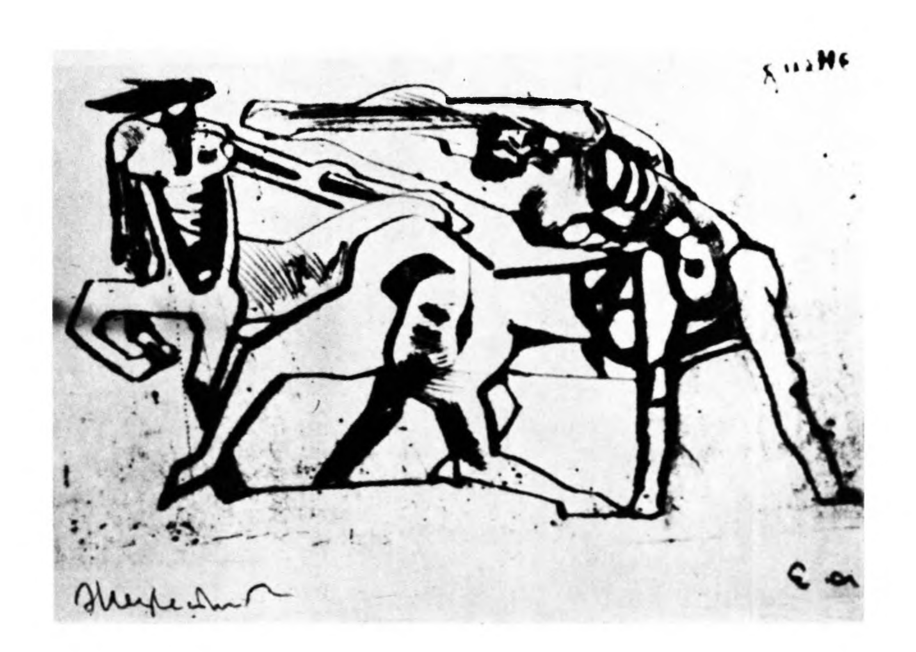
Птица из цикла «Судьба» 1973 — 1975



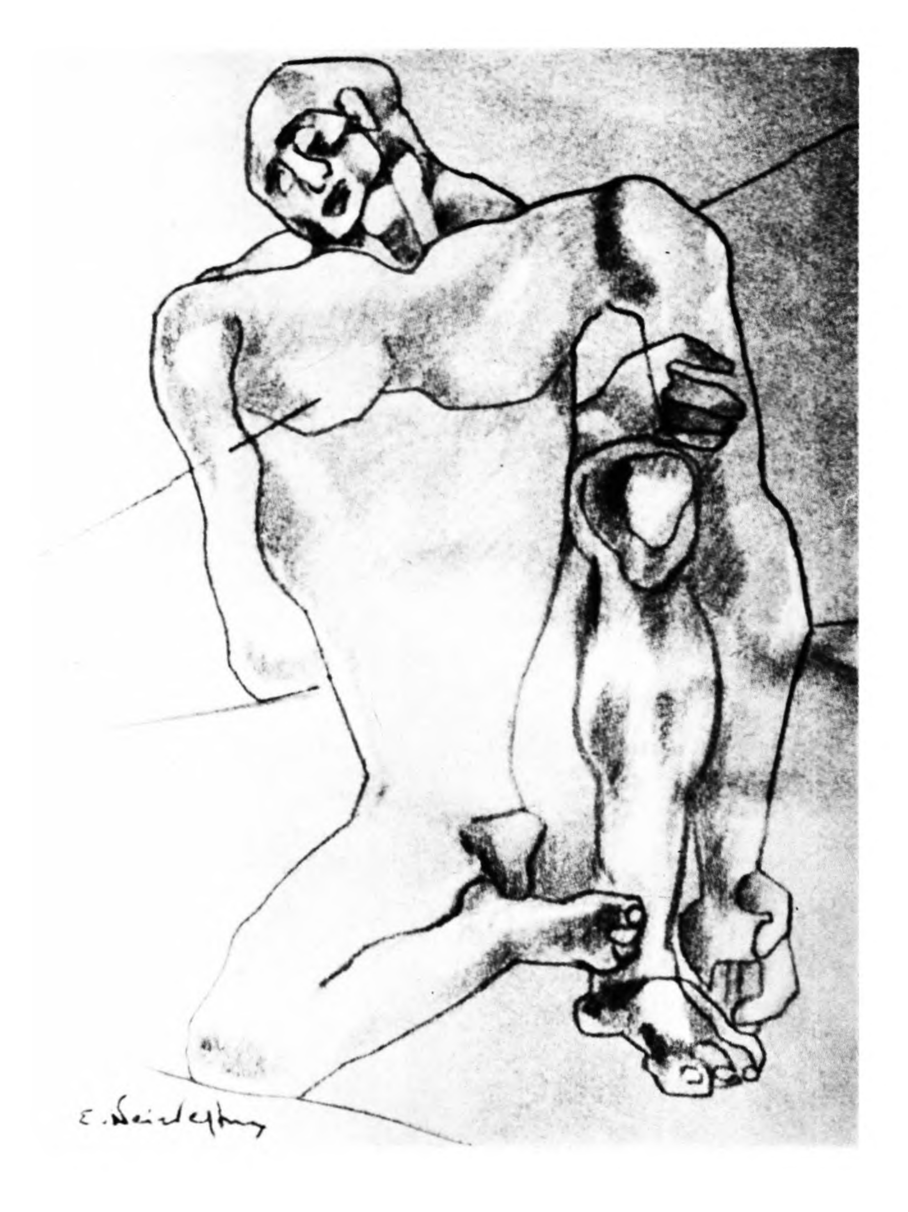
Человек-маска 1985



С.Беккет 1987 – 1989



Кентавры 1975



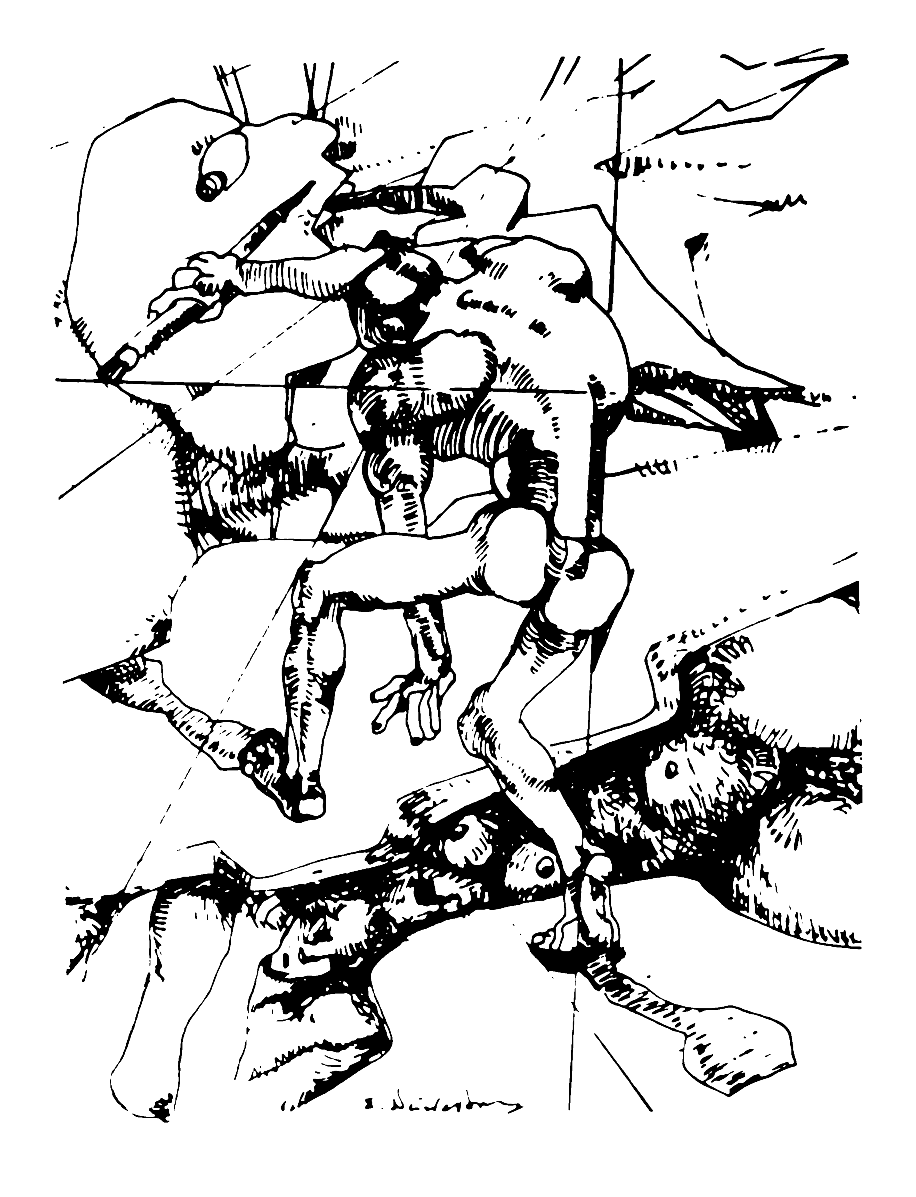
Святой Себастьян 1989



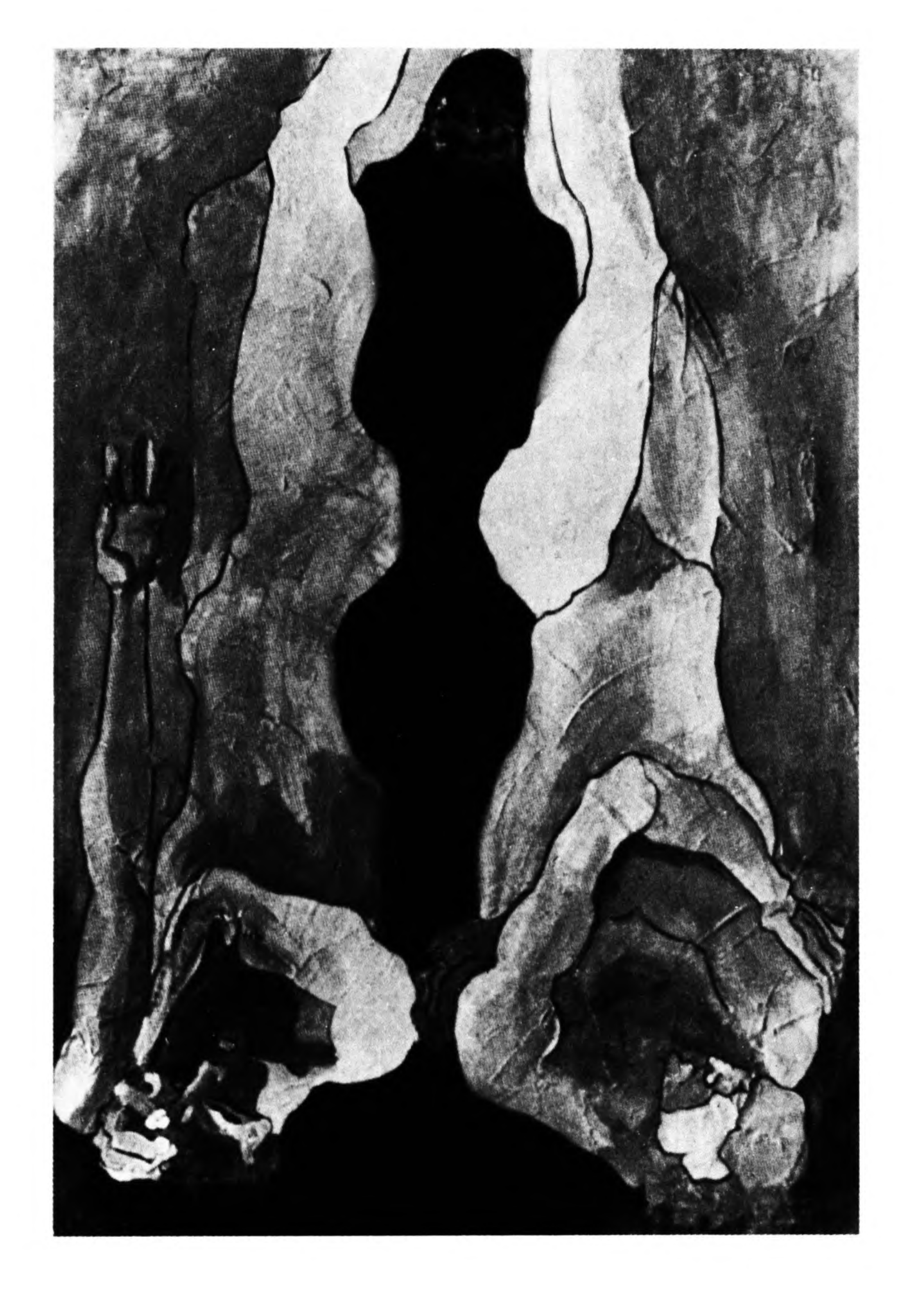
Минотавр 1987 — 1989



С.Беккет: хромой 1987 — 1989

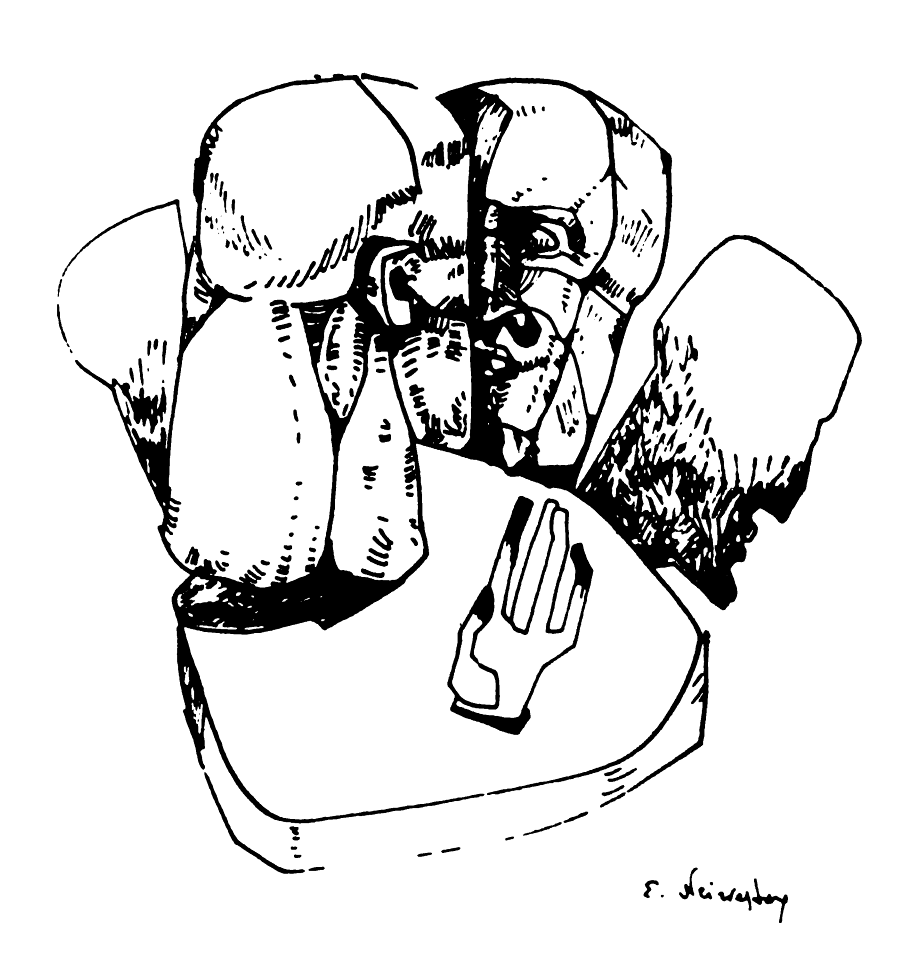


Шаг через любовь 1987 — 1989



С.Беккет: тень 1987 — 1989





Стол Беккета 1987 – 1989





Танец с куклой 1987 — 1989





Стол Беккета 1987 — 1989



С.Беккет: маска 1987 — 1989

Очень часто на Западе возникает вопрос о мессианских претензиях русских интеллигентов. Этот вопрос правомочен. Я не хочу сказать, что мессианские претензии — исключительно русская черта. Такие тенденции есть всюду. Но в таком чистом, законченном, а иногда даже окарикатуренном виде их в России было больше, чем где-либо. Не собираясь сравнивать себя с теми фигурами, о которых я сейчас буду говорить, я просто хочу объяснить порождение определенных тенденций социальной, исторической и духовной мысли.

Во времена Достоевского эпистолярный жанр, просто жанр переписки, стоял во Франции на огромной высоте; переписывались даже простые люди. И вот Достоевский, начав описывать «униженных и оскорбленных», вдруг обнаруживает, что мало описывать, что, куда бы он ни ступил, была целина: этики, права, религиозных, нравственных проблем. И ему стало тесно в рамках простого писательства. Он создал модель готического храма, в котором свои романы рассматривал как элементы, как части. Чтобы работать, он должен был создать микроэтику, микроэстетику, микросоциологию, то есть не замыкаться в рамках чисто профессионального труда.

То же случилось и с Толстым. Ему было мало стать писателем, чтобы выстоять, он начал создавать микрорелигию для восполнения вакуума или хотя бы изучения смежных проблем. То же произошло и с Солженицыным. Ведь адекватного круга знаний по новейшей русской истории и соответствующей профессиональной литературы просто не существовало — ему пришлось заполнять эту брешь.

Таким образом, профетические тенденции возникают по необходимости и, подкрепленные талантом и реальностью, порождают несколько иной тип интеллектуальной деятельности, чем на Западе.

Возьмем западного скульптора. Само его право быть профессиональным скульптором никем не ставится под сомнение. В России же, когда я занялся профессиональной скульптурой, несколько отличающейся от общепринятой, сразу возникла масса проблем. Первая — для чего? Для чего, если это никому не нужно? Далее. Оказалось, что многие элементы технологии скульптуры, стилистики скульптуры просто не разработаны. И мне пришлось изучать массу самых различных вопросов, чтобы теоретически обосновать свое искусство. Ведь не было искусствоведов, которые бы удовлетворили мои теоретические потребности и обосновали мой стиль. Поэтому я оказался на перекрестке различных требований. Правительство требовало от меня послушания, интеллигенция — прогресса, молодежь — модерна. Одни считали, что я должен себя вести одним образом, другие — совсем иным. Я попал в значительно большее количество связей, чем бывает у нормального профессионального скульптора или художника на Западе. Сам того не желая, я вдруг стал ответственным за целые пласты явлений. Мое поведение рассматривалось не как поведение лично Эрнста Неизвестного, а как поведение определенной тенденции. Даже мои скульптуры представлялись многим не моей собственностью, а их достоянием. В таком положении ничего не оставалось другого, как или покончить жизнь самоубийством, или придумать некую

универсальную концепцию. Так родилось «Древо Жизни».

Что такое «Древо Жизни»? Это семь витков Мёбиуса, сконструированных в форме сердца. Для меня символы и знаки — не пустое место. В Библии «древо» синоним «сердца», а «сердце» синоним «креста». Таким образом, «Древо Жизни» объединяет эти три понятия. Технически же Мёбиус — очень подходящая форма для многих эффектов. Дело в том, что скульптура и живопись и другие виды изобразительного искусства обычно располагаются на плоскости: допустим, на стенах храма или на потолке храма, где тоже есть изображения. Мёбиус дает гигантское количество плоскостных возможностей при естественном, а также искусственном свете; он позволяет представить пространственное изображение в математически почти бесконечных точках, ракурсах и перспективах. Это создает зрительные эффекты, которые, возможно, в большем размере будут очень значимы.

Мёбиус также рассматривается сегодня многими как некая и научная, и метафизическая модель Вселенной. Для меня это важно потому, что в принципе все сооружения, претендующие на храмовую роль, есть микромодель Вселенной. Во всех религиях даже только план, только фундамент любого храма символически есть карта Вселенной. Конечно, то, что я предлагаю, — это не храм. У меня нет таких претензий. Мы и живем не во времена храмовой культуры. Я предлагаю скульптуру, принцип построения которой заимствован у храмовой архитектуры. И я пытаюсь создать некий синтез — скульптуру в архитектурном ви-

де. Одновременно для традиционного строительства эта структура очень неожиданная, так как в ней нет деления на интерьер и экстерьер. Интерьер и экстерьер как бы пронизывают друг друга.

Поэтому и сооружение должно быть достаточно большим. Диаметр свыше 100 метров продиктован не просто желанием сделать большое, хотя, по моему твердому убеждению, большое — это хорошо. И очень маленькое — хорошо. Только среднее — плохо. Ведь и в сознании ребенка, и в сознании великих народных культур есть два отношения к масштабу. Их поражает карлик — и великан. Только буржуазная культура породила усредненный масштаб. Средним людям поэтично видеть большое и маленькое. А контраст между большим и маленьким есть законная попытка вывести искусство из будней.

Большой размер предпочтителен еще и в силу технических причин. Ведь нет интерьера и экстерьера. Как же мы попадем внутрь тела? Сквозь тоннели, являющиеся буквами. На четырех языках — русском, английском, китайском и древнееврейском — написана фраза: «Люди, живущие во времена разрушенного храма, подобны людям, живущим во время разрушения храма».

«Древо Жизни» ставится в центре креста, образуемого севером, югом, востоком и западом. Тоннели-буквы имеют не только символическое значение (проход сквозь букву — проход к смыслу), но и визуальное. Подъезжая или подходя к монументу, возвышающемуся над буквами, мы не заметим эти небольшие тоннели. Войдя же в тоннель, в букву, мы не увидим монумент — он будет от нас заслонен. А выходя из тоннеля, мы ока-

жемся в пространстве, где над нами внезапно нависне гигантское сооружение. Мы войдем в лабиринт, органи зованный семью дорогами, символизирующими семь человеческих грехов. Никаких изображений — только натуралистически сделанная фигура слепого человека идущего по этому лабиринту с вытянутыми вперед руками. Мы встретим его в самых разных местах: то он находится среди нас, то идет по стене, то по потолку. Это будет одна фигура, повторенная множество раз.

Попав после этого в центральное фойе, мы сядем в лифты и поднимемся на семь этажей. Как спроектированы лифты? В Италии есть древний колодец, где женщины спускаются за водой, а потом поднимаются с водой. Это сделано в два винта — нарезка лево-правая и право-левая, — они идут независимо, и движение противоположное. Так будут двигаться и лифты, представляющие собой стеклянные корзины. Вместе с тем хребет, центр этого «Древа Жизни», и лифты должны быть спроектированы так, чтобы они повторяли движение спирали ДНА, а также символизировали мужское и женское начало. Лифты двигаются очень медленно, и мы выходим на семи этажах. Стеклянные полы, расположенные в виде веера, позволят нам видеть все внизу и наверху. Поскольку семь спиралей создадут совершенно фантастическую множественность ракурсов, невозможно предвидеть все визуальные эффекты, которые возникнут в каждой отдельной точке. Я к этому и не стремлюсь, это родится само собой.

Что же изображается в этих витках Мёбиуса? Технически они представляют собою железобетонные конструкции наподобие сотов, но только самого

разнообразного диаметра. Эти двусторонние емкости — соты — наполнятся скульптурой, живописью, светотехникой, кинетикой, т.е. подвижными элементами. По мере устаревания подвижные элементы будут заменяться. Среди них предполагаются различные движущиеся машины, так как современная машинерия часто более драматична и изощренна, чем усилия художников.

Светотехника, кино, подвижные части, элементы различных школ и направлений искусства — от реализма до экспрессионизма, от экспрессионизма до поп-арта, от поп-арта до оп-арта. Там могут выставляться любые концепции. Что я имею в виду? Мои друзья, мои студенты и соавторы могут каждый делать свой объект в том теле, которое я предложил. Этот объект может быть экспонирован, и этот объект может быть заменен. Таким образом, «Древо Жизни» явилось бы не только попыткой синтеза различных направлений и школ, нахождения места в тексте (потому что сейчас многие направления в изобразительном искусстве вырваны из контекста), но и музеем современной технологии, возможных различных гипотез, а также действующим музеем искусства. Когда рассматривают это сооружение как скульптуру, возникает вопрос: «Как же может быть так много в одной скульптуре?» Вопрос нелеп хотя бы потому, что это — произведения культуры, как «Божественная комедия» Данте или Библия и многое другое, что не читается от корки до корки. Это явления культуры, которые изучаются, т.е. кто-то читает Екклезиаста, кто-то другую часть, кто-то читает в «Аду» одни главы, кто-то — другие, философские. Таким образом, эта множественность едина.

Светящееся, пульсирующее, музыкальное лицо сердца или древа есть феномен целого. И в целом эстетически оно будет производить впечатление гармонии. Когда же мы попадем внутрь, то не нужно предъявлять к этому сооружению требований, предъявляемых нами к единичной скульптуре. Это же здание. С таким же успехом можно отрицать музей Помпиду, или Лувр, или, скажем, Гугенхейм, или научно-техническую выставку.

Почему я придумал такую жесткую структуру, состоящую из семи Мёбиусов, из семи цветов спектра? Почему я пытаюсь заковать все свое творчество в столь, я бы сказал, математические и жесткие границы? В данном случае я объяснил фантазию исходя из некоторых исторически сложившихся предпосылок русского интеллигента, его стремления создать микроуниверсум. Это стремление исходило просто из самого факта ситуации — духовной и конкретно-исторической. Но есть соображения более широкие, которые распространяются не только на русскую культуру, а являются признаком определенного типа культуры вообще.

Условно говоря, я делю художественную деятельность (и писательскую, и музыкальную, и изобразительную) на два типа: на стремление к шедевру и стремление к потоку. Первое — это когда художник воплощает определенную концепцию прекрасного в законченный, емкий шедевр. Стремление к потоку — это экзистенциальная потребность в творчестве, когда оно становится аналогичным дыханию, биению сердца, работе всей личности. Такие художники обычно порождают массовую продукцию. Я не говорю сейчас об

уровнях таланта; есть посредственные художники шедевра и великие художники потока, и наоборот. В качестве примера: Флобер — литератор шедевра, Бальзак — литератор потока, Тургенев — литератор шедевра, Достоевский — литератор потока, Микеланджело, Ван Гог, Рубенс и Делакруа — в высшей степени художники потока.

Художникам потока необходимо привести их поток в некую систему, направив его в определенное, сжатое русло. Таким образом обеспечивается равновесие между центробежными и центростремительными силами. Один лишь план «Божественной комедии», который, по словам Пушкина, уже есть гениальное произведение, нужен был Данте для того, чтобы его совершенно невероятный динамизм, его плодовитость не разорвали бы его на куски. Именно такой мощный внутренний напор порождает стремление к самодисциплине и самоограничению. Художникам шедевра в принципе это не нужно, потому что они ограничивают свои усилия самим предметом.

Для художников потока искусство есть овеществленная экзистенция, в каждую секунду двигающаяся, возникающая и умирающая. И когда я хочу строить «Древо Жизни», то сознаю невозможность этого замысла. Но он мне нужен для того, чтобы работать. И множественность меня не пугает, потому что она скреплена математическим единством, она самозамкнута. Если бы меня спросили, где находится центр «Древа Жизни», я бы, вероятно, сказал, как буддисты: везде и нигде. Будь моя воля, я расщеплял бы изображение до бесконечности: в каждом глазу, в каждой

ноздре находилось бы новое «Древо Жизни» — и так до бесконечности.

Скажу немного о «свете», который будет присутствовать в «Древе». Как любил говорить о. Павел Флоренский в связи с русской иконописью, цвета не существует, существует свет различных колебаний. Поэтому я не писал бы картин в этом сооружении, хотя я и пишу их для него, но задал бы электроникой общую программу цвета, которая будет меняться. В центре этого сооружения будет моя скульптура «Пророк», с подвешенным сердцем, в точности повторяющим форму «Древа Жизни» или сердца. Это — мобиль, то есть подвижное сердце, и оно будет вращаться. Внутрь сердца вставлены глаза — электронные устройства с программой, регулирующей светоносность сооружения. Ритм — биение сердца, будет звук биения сердца, еле слышный, и пульсирующий в ритме биения сердца свет внутри сооружения.

Все это — попытка совместить несколько начал, попытка совместить вечные основы искусства и временное его содержание. Низменное, жалкое, ничтожное соединяется постоянно и вечно в вере, чтобы стать благородным, величественным, осмысленным.

Глава 5

Открывать новое

Одной из доблестей хорошего и подлинного художника еще недавно считалась непримиримость в оценке творчества других художников и принципиальное неприятие всего, что по своей тенденции отличается от привычных норм. Каждый день наша жизнь приносит нам новые сведения о мире. Многое из того, что казалось новым и бесспорным вчера, сегодня уже устарело; рамки познания расширились, расширился и беспрерывно, с невероятной скоростью расширяется мир, в котором мы живем. Мир космоса и микрокосмоса раскрывает нам свои невероятные тайны, и кажется, нет конца информации, получаемой нами.

Наше время — время броска, сверхскоростного движения, и сегодня мы ищем новые связи в жизни. Современный художник — это человек, чье мировоз-

Впервые опубликовано в журнале «Искусство», 1962, № 10.

зрение равно по сложности современному представлению о сложности строения мира. Подлинный художник был всегда на уровне современных ему духовных достижений. А разве можно представить себе современного ученого, который заранее уверен в непререкаемости теорий, возведенных до него, — ученый ли он тогда? Разве можно представить себе ученого, раз и навсегда удовлетворенного результатами работы и не стремящегося не только двинуть дальше свою теорию, но и опровергнуть ее ради прогресса науки? Не монумент себе, а дела воздвигает человек наших дней.

Делать дело можно, лишь допуская вероятность не только личного открытия, но и считая, что не меньшее может сделать работающий рядом. Вот почему широта взглядов является не только правилом общежития художников-реалистов, но и предпосылкой прогрессивного мышления, а следовательно, и предпосылкой прогрессивного творчества.

Хочу высказать несколько мыслей, не претендующих на абсолютную истинность. Эти мысли — инструменты, помогающие мне работать. Договоримся сразу, что когда мы говорим о художнике, то имеем в виду подлинного художника — рабочего, а не халифа на час, авантюриста любого толка; когда мы говорим — зритель, то имеем в виду человека, готового серьезно и с верой в вероятность отнестись к любому явлению творчества и понимающего, что художник обслуживает общество, но не как ярмарочный шут и не как популяризатор, который начинает свою речь со слов «как всем известно», а как каменщик, строящий эстетический душевный мир человека. Когда мы говорим «форма», то

имеем в виду лишь содержание, принявшее облик, нужный для творчества. Когда мы говорим «содержание», то имеем в виду конкретное воплощение той идеи, которая лежит в основе творчества. Без идеи творчества не бывает, так же как любая идея рождается творчески.

Ученый и художник в равной степени познают мир, но их познание по внешности разное. Образ и интуиция, понятие и символ входят на разных этапах в творчество художника и ученого — разница в их пропорции. Но в природе искусства — предчувствие научной истины. И разве мы, художники, не знаем, что аэродинамические формы родились в искусстве, пусть не в чистом, но в достаточно наглядном виде, раньше, чем они стали практической реальностью теории и механики? Напряженная кривая завоевала место в искусстве раньше, чем была рассчитана траектория космического полета; древняя пирамида содержала в себе закономерности, открытые Пифагором много позже; современное изучение пирамиды говорит о том, что эстетический опыт египетских зодчих подсказал им многое из того, что было открыто позднее. Каменная кладка кремлевских арок оказалась наиболее оптимальной с точки зрения последних достижений науки о сопротивлении материалов. В нашу жизнь, в наш быт входят формы, ассоциативно связанные с той реальностью, которая увидена наукой недавно. Мир микро- и макрокосмоса, открытия электронного микроскопа, телесъемка и радиоастрономия неизмеримо расширили наши представления о богатстве форм мира, однако нелишне здесь сказать, что многие из этих форм уже давно предчувствовались художниками и были воплощены в произведе-

ниях. Но не холодная выдумка, а многообразие существующей материи, личный опыт людей, обобщенный и сконденсированный художником, рождают новые формы в искусстве. Все произведения, сконструированные «нарочно», умозрительно, — мертвы. Поэтому художник должен изучать жизнь. Эйнштейн говорил, что воссоздать теорию относительности ему помог Достоевский. Почему Достоевский? Достоевский глубоко и остро чувствовал жизнь, смело и беспощадно препарировал психику.

Для первотолчка, для сложного круга ассоциаций, для отхода от догм нужно победить косность в себе, прежде чем реально сдвинуть улежавшиеся камни старых понятий. Интуиция, воображение необходимы для любого творчества. И разве ученые не представляют себе того, чего они не могут видеть, например строения атома, строения наследственного вещества? Ученый фантазирует, ученый предчувствует. Тем паче это обязанность художника. С моей точки зрения, только шаг в «незнаемое» и есть творчество. Этот шаг может быть наглядно виден, он может быть на первых порах и незаметен, внешне выражать себя в привычной форме, но творчество — обязательно движение.

Сейчас, когда сознание современного человека стремится к более общим понятиям, к ликвидации повторных информаций, не может и не должно быть бесконечно повторяемо общеизвестное. Сейчас изобретены машины для того, чтобы созерцать и учитывать, чтобы человек не занимался несвойственным ему делом — пассивным созерцанием мира. Человек призван творить, а не вести бухгалтерский учет существующему.

Мысль-действие, а не мысль-созерцание присуща современному человеку. Представление о художнике, не создающем и преобразующем мир, а отражающем эмпирическую поверхность явления, насквозь схоластично и противоречит нашему представлению о человеке как созидателе. Сейчас время художника-философа. Наивно рядом с бесконечными фотоэтюдами в газетах выставлять живописные или скульптурные сообщения о лете, весне или вазе с цветами. Лето — расцвет, весна — его предчувствие. Цветок воплощает в себе процесс роста. Только искусство идей сможет жить для зрителя в наше время, перегруженное бесчисленными фактами. Зритель ждет от художника понятия, ставшего образом. Примитивный человек зрительно воспринимает дерево как ствол и листву и осязательно — как шершавую или гладкую кору, как толстую или тонкую форму. Мы можем видеть и чувствовать дерево так же, но для нас дерево намного больше. Любой школьник знает, что дерево — лаборатория, вырабатывающая хлорофилл, наше дыхание зависит от дерева. Можно говорить еще и о более сложном круге ассоциаций. Важно не то, что дерево стоит, а то, что оно растет; дерево — это мир множества закономерностей, любая из которых может стать предметом для поэзии, потому что в нем связи и закономерности леса. Важна мысль, которая поросла плотью искусства. Вечное и современное! «Те же нас радуют звезды небесные...» — да, те же, но не так, как Алексея Константиновича Толстого. В век космонавтики звезды остались теми же, что и раньше, но люди уже увидели бесконечную чернь космического пространства и голубое сияние планеты Земля.

В человеческом духовном хозяйстве творчество художника и ученого связано взаимонеобходимостью. Художник расширил круг ассоциаций и чувств, в том числе и ученого. Ученый расширяет представления человека о мире и открывает художнику новые возможности его творчества. Художнику сегодня для работы нужны открытия ученого. Многих современных ученых (кибернетиков, физиков и математиков), видимо, потому так интересуют экспериментальные произведения искусства, что в них наиболее наглядно видны процессы мышления. Машины, пишущие стихи, создаются для того, чтобы анатомировать процессы мышления. Внимание некоторых ученых больше всего привлекают те произведения искусства, в которых виден не только результат, но и сам процесс созидания. Кстати сказать, один из наиболее наглядных признаков современного искусства — *стремление художника приобщить зрителя к творческому процессу, почти к соавторству.*

Советский журнал «Искусство» попросил меня высказать свои мысли о «пластической выразительности в скульптуре» и в связи с этим о своей работе и планах. Вот кое-что из того, что волнует меня сейчас. Если бы меня спросили, что такое прекрасное, я бы ответил: это напряжение, драматизм формы, выражающий большую идею интеллектуально и чувственно. Прекрасно то, что выразительно. Мертвое не напряжено, но лишено возможности развития. Напряжена жизнь, преодолевающая в своем движении препятствия в себе самой. Движение и покой — прекрасны. Безразличие аморфно и отвратительно. Формализм — это спячка чувства, это казенное равнодушие к предме-

ту изображения. Скульптурное изображение трехмерно. Пространственная композиция способна вызвать у зрителя эстетическое волнение, если его зрение воспитано. Для неподготовленного зрителя пространство лишь протяженность. Так невоспитанный музыкальный слух служит человеку только для утилитарных целей — слышать, что говорят.

Ощущение трехмерности развивается скульптурой, поэтому я стремлюсь к тому, чтобы каждая работа была не только предметом, вещью, но и «организовывала» пространство, «завоевывала» его. Внутри самой скульптуры объемы и выпуклости, а также прорывы создают определенный ритм, то нервный, то спокойный, то важный, то элегический. Я стремлюсь акцентировать этот ритм, а главное, стремлюсь к композиционности, так как композиционное мышление — одна из основных предпосылок напряжений. Что такое композиционное мышление? Это ясность и беспощадная определенность идейного замысла произведения, как бы рожденного одним всплеском. Хорошая скульптура — это та, которую невозможно испортить. Вспомним фигуры Пергамского алтаря или Ники Самофракийской. В ритме композиции этих произведений есть уже все, поэтому, даже разрушенные временем или людьми, они несут первоначальную идею.

В самом первом беглом эскизе, даже в каркасе скульптуры должна быть заложена, как в эмбрионе, идея будущего, ее остается только доразвить. Но в процессе работы возникает круг неожиданных мыслей, побочных образов. Я оставляю те, которые дают аккомпанемент первоначальной идее. Импровизация

часто ближе к истине, чем априорные размышления до практического творчества. Но я направляю импровизацию в заранее определенное темой русло. В мифах человеко-конь — Кентавр, — человек с крыльями был мечтой. Сейчас мгновенное преодоление пространства, полет стали повседневными. Я работаю над поиском системы символов и метафор, созвучных нашему времени. Действительно, что такое Кентавр? Это человек и природа. Что такое Сфинкс? Это окрыленный человек с силой льва. Однако сегодня не лошадь и не лев — символы силы; техника и наука дают нам силы быть грозными, как лев, и возможность летать быстрее орла. Но как органически связать человека и технику? Так же идеально, как у египетских художников соединен лик человека с телом льва или у античных торс человека с конем.

Для того чтобы это стало пластическим искусством, нужно много экспериментировать над органической связью твердого, конструктивного, металлического и реального, мягкого, человеческого. Это новая связь. Но чтобы найти новые связи в искусстве, надо побороть привычные связи в себе самом. Не нужно много сил, чтобы преодолеть вульгарное школярство. Но очень трудно побороть представление о хорошем и дурном вкусе, побороть в себе сноба. В конце концов, хороший вкус — не доблесть. Важно не то, как художник воспринимает чужое творчество, а что он делает сам. Приобрести хороший вкус — это примерно так же трудно и так же легко, как научиться правилам хорошего тона. Художник, обладающий хорошим вкусом, но не пытающийся развить новое и раздвинуть рамки собственного творчества и собственных представлений об искусстве,

пользуется страданиями и поисками того, кто уже, по существу, канонизирован, пусть неофициально. Например, хороший тон вчерашнего дня диктует страх перед содержанием. Мне кажется, что это явление довольно провинциальное, а оно родилось как антитеза нудным академическим рассказам-картинкам о разных событиях, картинам-репортажам. Но содержание — не сюжет, содержание — состав самого произведения, поэтому представление о пластическом искусстве, освобожденном от сложного философского содержания и призванном доставлять только наслаждение, представляется мне ненужным человеку, если он не буржуа.

Я часто думаю о зрителе. Для себя я решил так: художник имеет право быть непонятным, но делать это лозунгом — преступление. Художник всегда хочет быть понятым возможно большим кругом людей. Быть непонятым для художника всегда трагедия. При этом у зрителя есть свои обязанности, он должен смотреть активно, непредвзято, с максимальным напряжением, как слушают концерт или читают сложный современный роман. Я знаю, какая радость ждет человека, когда он постигнет не только внешнюю оболочку симфонии, но вдруг поймет и почувствует внутреннюю красоту замысла. Радость восприятия тогда равна радости творчества.

В работе над конкретными заданиями по градостроительству поиски напряжений, современной метафоры в скульптуре очень помогают мне. В монументальном искусстве идея социального заказа выражается с наибольшей прямотой, поэтому вопрос о доходчивости, об эмоциональном воздействии на зри-

теля является одним из главных — вот здесь весь накопленный опыт поиска должен быть приведен в действие, весь арсенал средств должен быть употреблен на то, чтобы в длительной сложной работе идти к ясности, не теряя напряжения интеллектуального содержания первоначального замысла.

Сейчас резко изменились представления об эстетике в градостроительстве. Мы, художники, вынуждены задуматься над проблемами современного монументализма. Архитекторы помогают нам преодолеть многие предвзятости и мертвые схемы, но связь наша с архитекторами, как и с учеными, — это взаимопроникновение и взаимонеобходимость. Сейчас наше искусство в архитектуре зачастую несет только прикладную задачу — декора, неприхотливого оформительства; но синтез предусматривает содержательность обоих искусств; синтез — сложная взаимосвязь, когда изображение не только расширяет идею сооружения, но и является самостоятельным произведением, вступающим зачастую во внешний контраст с архитектурой. Подчиненность изображения архитектуре состоит в том, что даже в скульптуре, изъятой из сооружений, будет биться пульс масштаба и образа архитектурного ансамбля. Не оформительство, а идейное искусство — составная часть архитектурного ансамбля. Многогранные эксперименты в мастерских художников должны не только помогать украшать современное здание, но и помогать строить его. Рациональное и эстетическое — звенья одной цепи. В работе они попеременно меняются местами: то рациональное ведет за собой эстетическое, то эстетическое — рациональное. Свойства цемента были хорошо извест-

ны еще в XVI веке, но цемент не казался красивым материалом, пригодным заменить камень, однако во времена Корбюзье, во времена поисков XX века цемент стал представляться не только рациональным, но и прекрасным в эстетическом значении. Я сомневаюсь, чтобы это могло произойти без экспериментов Корбюзье как художника, без сдвигов, вызванных Пикассо и его кругом. Ритм, фактура, напряжение, сложно и органически понятая проблема пространства, изучение многообразного мира природных форм: от сложной анатомической конструкции человека до изучения панциря черепахи, до раковин и одноклеточных — весь многообразный мир художника помогает конструкторам и инженерам находить более рациональные и вместе с тем прекрасные формы. Линия напряжения Эйфелевой башни, ее конструкция совпадают с линиями напряжения и конструкцией человеческого скелета. Эксперимент из мастерской художника идет в мастерскую архитектора. Заниматься поисками в тиши мастерской, естественно, гораздо легче, чем в архитектуре — здание стоит огромных денег. Архитекторы помогают нам преодолеть сейчас пошлость бытописательского и снобизм псевдоэстетического искусства, мы же должны помочь им в формировании пластического облика современного мира.

Сейчас трудно провести границу между изобразительным и прикладным искусством. Ни для кого не секрет, что в области промышленной эстетики мы учимся за рубежом, например у Чехословакии. Это связано с тем, что там более смело экспериментируют. Для создания самобытной школы промышленной эсте-

тики нужно поощрять эксперименты художников, работающих не только в области прикладного искусства.

Личного опыта мало. Есть опыт, накопленный веками, — традиция. Но к каким традициям обратиться? Мне кажется, что нам близко древнерусское искусство, древнегреческое, также близки нам искусства древней Мексики и Египта. Трудно представить себе здание современного космодрома, украшенное рельефами в духе скульптуры периода упадка монументализма (начала XX века). Трудно представить себе лирически-жанровый памятник в честь завоевания Марса.

Наша жизнь требует обобщений, больших философских идей, которые сейчас двигают огромными массами людей, поэтому нам близки искусства напряженных и сложных, целостных народных культур прошлого, то есть философские искусства, а не искусства, служащие мелким кастам, развлекательные или описательные. Мне, например, нравится мексиканский опыт. Я не хочу прямо сказать, что мы должны работать, как мексиканцы, но их подход к своему делу поучителен. Давайте использовать традиции своих предков, помноженные на опыт самого современного и передового в искусстве. Естественно, что это не механический, а сложный процесс, в котором личность художника, ассимилирующего традицию, играет далеко не последнюю роль. У нас есть росписи храмов, пермская скульптура, белокаменный рельеф и многое другое, у нас целостное мировоззрение, у нас есть огромное молодое государство. У нас могут планово возникать новые города. Нам ли не создавать передовое монументальное искусство?

Глава 6

Бронза

Для скульптора история бронзы есть история цивилизации. Мы встречаем бронзу в самых отдаленных эпохах: у египтян, ассирийцев, финикийцев, этрусков. Библия повествует нам о Хираме Тирском, который лил бронзу для Иерусалимского храма при Соломоне. Основы технического искусства отливки статуй возникли во времена Кира и Креза, то есть в VI столетии до Рождества Христова. С тех пор основной принцип отливки остается таким же, как на острове Самосе.

Бронза образуется из сплавов меди, олова, цинка, а также других металлов и металлоидов: свинца, марганца, кремния, фосфора. Бронза — уникальный материал для скульптуры. Расплавленная, она стремится заполнить пространство. Как лава, как огненная река,

---

Впервые опубликовано в журнале «Декоративное искусство СССР», 1990, № 6.

она устремляется в форму и, остывая, принимает очертания скульптуры. Каждый раз, когда я отливаю скульптуру, я вижу в этом процессе превращения огня в форму нечто космическое. Бронза необыкновенно чувствительна. Она воспроизводит любые, самые маленькие колебания на поверхности скульптуры — прикосновения инструмента и даже отпечатки пальцев скульптора. Без преувеличения можно сказать, что по поверхности бронзовой скульптуры мы можем судить о темпераменте и настроениях скульптора. Остывая, чувствительная бронза становится мощной и сильной. Она сопротивляется разрушению, поломке, разрыву. Она тверда, упруга, вязка. Она сурова. Недаром из бронзы лили пушечные ядра.

В Советском Союзе бронза была объявлена стратегическим сырьем; использовать ее для создания скульптуры можно было только с высочайшего разрешения Совета Министров и только тем, чьи скульптуры можно было рассматривать как идеологическое оружие, то есть как пушечные ядра. Вот почему Хрущев и куратор КГБ Шелепин обвиняли меня в нелегальном использовании бронзы для скульптуры. Бронза, по их мнению, — материал войны, а не искусства.

Однако эта «страшная» бронза может быть податливой, нежной и ковкой под умелой рукой скульптора. Небольшие ювелирные бронзы Бенвенуто Челлини после отливки прочеканены. Все мельчайшие детали тщательно отточены. Форма бронзового изделия имеет отношение не только к зрению и осязанию, но и к звуку. Эти качества бронзы используют при создании колоколов различного тона, ударных инструментов, китай-

ских тамтамов. В честь бронзы хочется слагать поэмы. Хотелось бы, чтобы моей поэмой в честь бронзы стал макет монумента «Древо Жизни» в размере 16 метров, где я постараюсь показать все возможности бронзы, в том числе и музыкальные.

В повседневной работе меня больше всего волнует плавкость бронзы, ее властная агрессивность по захвату пространства. Когда-то мне пришлось работать литейщиком на вагоностроительном заводе в уральском городе Свердловске, где я родился. После работы ночами, тайно, из отходов металла я пытался сделать свою скульптуру. Так как времени было мало, я прямо в отливочном песке выдавливал будущую скульптуру, импровизируя без модели. Получался контррельеф, то есть самая глубокая часть рельефа после отливки становилась наиболее выпуклой. Когда я выдавливал форму, я пытался представить ее как огромный пейзаж, в котором есть горы, плоскогорья, равнины и реки. Наблюдая за потоком бронзы в форме негатива, я понял, что течение этой огненной лавы имеет свои закономерности, и пытался создать именно ту форму, в которой эта неудержимая бронза свободно и органично распространяется. Представьте себе извержение вулкана, представьте себе пейзаж местности вокруг него. Лава, извергающаяся и разливающаяся, органически устремляется по рельефу почвы, естественно заполняя пустоты и впадины. Однако и местность, и рельеф пейзажа, которые я создавал, были не случайны. Власти материала я противопоставлял свою власть скульптора, то есть вступал с пока еще не укрощенной бронзой в диалог, пытаясь извлечь из нее наиболее выразительные свойства.

В конце 60-х годов в основном сформировалось мое отношение к скульптуре, но уже в 1960 — 1961-м мной была написана брошюра о «Синтезе в искусстве». Так как основы моих задач в скульптуре остались теми же, что можно видеть на воспроизведенных репродукциях, я позволю себе привести здесь цитаты из старого эссе.

Мне хотелось бы сказать несколько слов о скульптуре — условно назовем ее идеологической — или, вернее, о возможности развития синтеза, который в ней заложен. Говоря об идеологической скульптуре, трудно думать о прекрасном, исходя только из мифологических, классических представлений о человеческом теле. Скорее, прекрасным в ней является проявленное в форме скульптуры состояние души человека, то есть небезразличное напряжение. Но не просто напряжение как физическая форма, а форма и пространство в их взаимодействии как выражение психологии, и больше чем психологии — душевной жизни человека.

Скульптура в этом случае — не просто находящееся в пространстве количество окружающего физического материала, организованного по подобию внешней формы человека, зверя или других природных или геометрических форм. В этом случае скульптура внутри себя самой есть диалог. Она едина, но не однородна. Это скульптура, в которой — разнородные элементы, реально существующие части, составляющие целое в борении, взаимопоглощении и содружестве многих начал, где каждая вещь как бы чревата своей противопо-

ложностью в себе самой. Скульптура, захваченная Гераклитовым током, форма которой вступает в пространство или активно вбирает его, одна часть удерживает другую или выталкивает ее. Металлическое и мягко органическое находятся в противоборстве и связи, мягкое вливается в жесткое, жесткое сжимает и трансформирует мягкое. Скульптура и ее объем как бы сжаты внешней силой пространства со всех сторон, но сопротивляются этому или расширяются от центра, как будто некто растаскивает ее извне, но центр, ядро удерживает ее от окончательного разрыва.

Таким образом, драматичность скульптуры обусловлена присутствием внутри нее разнородных начал и устремлений, и движение становится не только позой или формой в пространстве, но главным образом движением внутри самой формы. Скульптура такого рода может содержать в себе аполлоновское начало как законченность формы (человек) и дионисическое как движение (разрушение человека). Она вселяет в своем движении человека в человека, ребенка в старика, человека в камень. Машинерии имеют в себе мужское и женское начала, дерево содержит в себе людей, как люди содержат в себе всю эволюцию твари и все сложнейшие предметы рук своих. Таким образом, создается скульптурная композиция, в которой все вещи существуют всюду и малая часть так же велика и напряженна, как большая.

И только воля скульптора, поток ритма, композиция увеличивают или уменьшают масштаб

изображенного, но каждая часть изображения в законченной своей форме и рвущаяся из своих малых размеров — гигант, пытающийся раздвинуться, расшириться и заполнить все. Такая скульптура, разумеется, не укладывается в схему пространства у Евклида, Декарта и Канта и вообще не рассматривает пространство как однородное. Таким образом, части скульптуры составляют целое в борении, взаимопоглощении и отталкивании. Такая скульптура — не статичный предмет, а предмет противоречивого процесса, где каждая вещь чревата своей противоположностью и имеет уже не одно, а несколько значений.

Конечно, эта только моя цель. В каждой отдельной скульптуре невозможно полностью выполнить поставленную задачу. Это дело моего монумента «Древо Жизни», над которым я работаю всю жизнь. Отдельные бронзы репрезентуют только части этого замысла, который в принципе должен быть полифоничен и монументален.

Монументальность

Монументальность — не размер. Не все большое монументально, и не все маленькое камерно. Это — ритм, заложенный в соотношении форм. Конечно, подлинно монументальная скульптура при увеличении только выигрывает. Став большой, она становится выразительной. Но и в маленькой бронзе мы видим тот же принцип, ту же мелодию. Небольшая модель монумен-

тальной скульптуры как бы генетически содержит в себе все элементы гигантской, и наоборот. Есть скульптуры, которые хороши только в небольшом размере. Их ни в коем случае нельзя увеличивать, насильно превращая в монументы. Это так же нелепо и бесполезно, как ждать, что маленькая болонка со временем превратится в огромного дога. Увеличивая эти маленькие скульптуры, мы часто унижаем их достоинство.

Каким-то образом сложилось так, что в наше время слух более развит, чем глаза. Что я имею в виду? Почти любой человек уловит разницу между камерной музыкой и мощной симфонией, между звуками рок-музыки и классикой, поймет разницу между лирической мелодией и военным маршем. Музыкальное воображение современного человека более развито, чем пространственное. Пространство же большей частью воспринимается как практическая категория (далеко — близко, высоко — низко, широко — узко), но не как эстетическая. Поэтому часто можно услышать: «Какой противный звук!», то есть «неэстетичный». Но почти никогда не услышишь: «Какое противное пространство!» А если и услышишь, то в смысле «практически неудобное». Чувство пространства, чувство скульптурного ритма редко в наше время, поэтому мы, скульпторы-монументалисты, так признательны нашим коллекционерам, понявшим в маленьком размере размах замысла и не побоявшимся этими моделями будущих монументов украсить свой дом.

Генри Мур во многих эссе упоминает о людях, давших ему возможность работать. Этому следую и я, так как коллекционеры становятся нашими друзьями и единомышленниками. У Генри Мура любая небольшая

бронза монументальна. Она завоевывает пространство, она исходит от природных форм. Галька, иссеченная морем, очертания выветренных гор, таинственность пещер есть основа его скульптур. Они пантеистичны, им присуще океаническое дыхание. Хотя они принадлежат XX веку, им свойственно какое-то очень древнее, дохристианское, стихийно-природное чувство. Их тектоника компактна и каменна. Генри Мур мастерски использовал свойства бронзы. Большей частью он лепил и рубил свои работы прямо в гипсе, отполировывая большие округлые поверхности и оставляя следы инструмента на переходных плоскостях, — этим создавая напряжение. Такую же игру фактуры в природе мы видим на костях животных и морских камнях. Но главная сила Генри Мура — в трехмерном видении скульптуры. Как-то в разговоре с ним я спросил его о содержании дыр в скульптуре. Он ответил: «Дыра в скульптуре создает ощущение трехмерности и дает возможность, не обходя скульптуру, почувствовать ее объем». «А почему у тебя дыра в скульптуре?» — спросил он меня. «Потому что у меня дыра в теле», — пошутил я. В результате фронтового ранения у меня вырвано три ребра. Он подумал и сказал: «Что же, выходит, что я — классик, а ты — романтик». В какой-то степени он был прав, так как дыра в скульптуре для меня в большей степени элемент выразительности психологической, нежели формальной. Впрочем, одно не исключает другого. Генри Мур стремился к эпическому ритму, он всегда стремился к большому размеру, размаху. Он говорил мне, что всю жизнь страдал от невозможности воспроизвести свои модели в тех размерах, в каких, по его за-

мыслу, они должны быть. Мне это более чем понятно. Я не устаю повторять, что художник всегда Гулливер, который живет и дружит с великанами и карликами. Художник всегда пытается вырваться из повседневности и перейти в другое измерение. Очень маленькое и очень большое поэтичны в нашем сознании, если мы не утратили в себе непосредственной мудрости видения ребенка или высокой мудрости великих народных культур, пластическая музыка которых всегда покоится на контрасте большого и малого.

Монументализм

Наиболее чистыми примерами монументализма, можно сказать, его формулой является пирамида или Сфинкс. В самом абрисе, в самом ритме этих форм заложен монументальный знак. Как бы мы ни разрушали пирамиду, отсекая один сегмент за другим, ее форма продолжает оставаться в нашем сознании. Если мы даже разрушим ее до основания, все равно по направлению камней фундамента мы сможем очертить весь ее объем до заключительного верхнего камня. Монументальный ритм пирамиды неубиваем. Так же и Сфинкса не может уничтожить время. Разрушенная песками пустыни, поверхность скульптуры не мешает нам видеть знак лежащего зверя с лицом человека. Отрубленная лапа или другая часть тела так же восстанавливаются в нашем сознании и занимают положенное им место, как в природе отрастает оторванный хвост ящерицы. Посмотрите на греческую

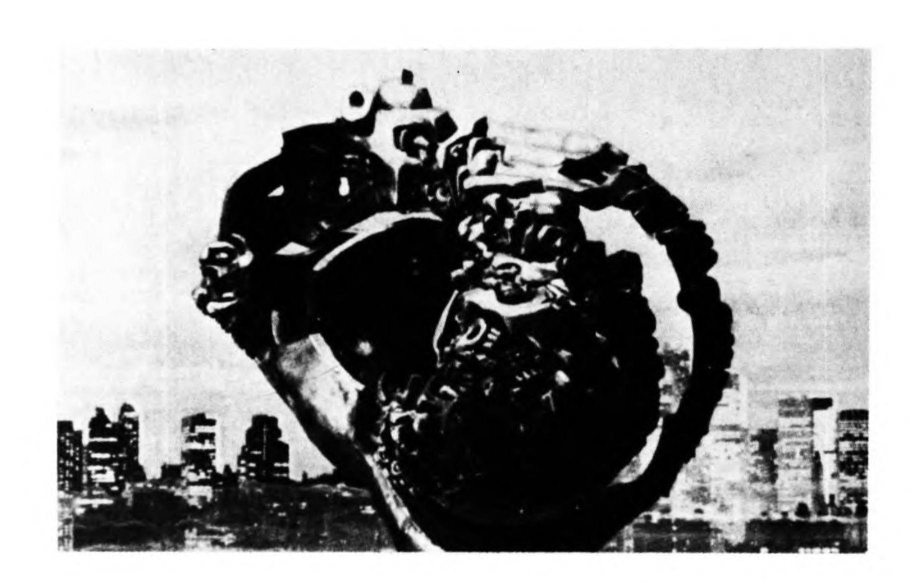
Нику Самофракийскую. Хотя она не так обобщена, как Сфинкс, хотя она более бароккальна, хотя у нее нет головы и рук, фигура Победы стремительно и неукоснительно двигается вперед. Знак движения мощно заложен в ней. Вот этому я и учусь у великих скульптур прошлого и настоящего. Вот к этому я и стремлюсь в своих небольших бронзах, которые всегда рассматриваю как модели больших скульптур. Я стремлюсь к архетипу, к знаку, к ритму. Крест сам в себе, в своих линиях напряжения, имеет вертикаль — тело человека — и горизонталь — раскинутые руки распятого. Знак креста сам по себе столь выразителен, что можно было бы остановиться на каркасе, чуть-чуть наметив в глине человеческие очертания, как это великолепно делал Джакометти, один из самых моих любимых скульпторов, удивительно чистый и таинственный.

Джакометти

Бронзы Джакометти готически вытянуты. Тени, знаки как бы сдавлены, вытолкнуты пространством, устремляются вверх, утоньшены до каркаса, до скелета скульптуры. Это трагические знаки жизни. Это уже не тела, а как бы идеи тела и его частей. Идея носа, идея руки, идея идущей или идущего, идея стоящей или стоящего. Бронза истощена, она сплющена только до фаса фигуры или профиля. Максимально использовано свойство бронзы быть крепкой и в очень тонком объеме (в отличие от камня). Поверхность этих бронзовых тел, теней очень нервная, рваная, напоминающая чем-то импрессионистическую лепку, но ни в коем

случае не повторяющая ее стремление к иллюзорным эффектам, имитирующим живопись. Эта поверхность как бы выкусана пространством, сдавливающим фигуры, стремящиеся уйти из жизни, утоньшенные до потери материальности. Эти идеи и формулы доведены до иероглифизма египетской скульптуры. Джакометти работал в маленьких размерах. Но он монументален. Смотря на его работы, ты понимаешь, что монументальность скульптуры не зависит от того, большая или маленькая скульптура в своих фактических размерах.

Генри Мур и Джакометти любимы и чтимы мной. (Когда-то в Австрии готовилась выставка «Трое в одном джипе» — Генри Мур, Джакометти и я. Увы, тогда хозяева советской культуры не пустили меня в этот джип.) Но мой темперамент, мой жизненный опыт и мое чувство времени и пространства, естественно, несколько другие. Я ухожу от их лаконизма. Самым важным в искусстве для меня является напряжение. Напряжение материала — это напряжение металла, формы геометрически-машинной или анатомически-органической. Эти напряжения родятся из напряженной духовной жизни скульптора. Чем интенсивней внутренняя жизнь художника, тем интенсивней выражено это в напряжении формы. Напряжение может быть выражено в динамике и в статике, в минимализме и в максимализме. Здесь есть некая тайна. Когда мы смотрим на полированные поверхности бронз Бранкузи или Арпа, мы чувствуем напряжение, распирающее скульптуры изнутри. Когда мы смотрим на живое яблоко и на точную копию — муляж яблока, мы чувствуем энергию, излучаемую живым яблоком, и мертвость



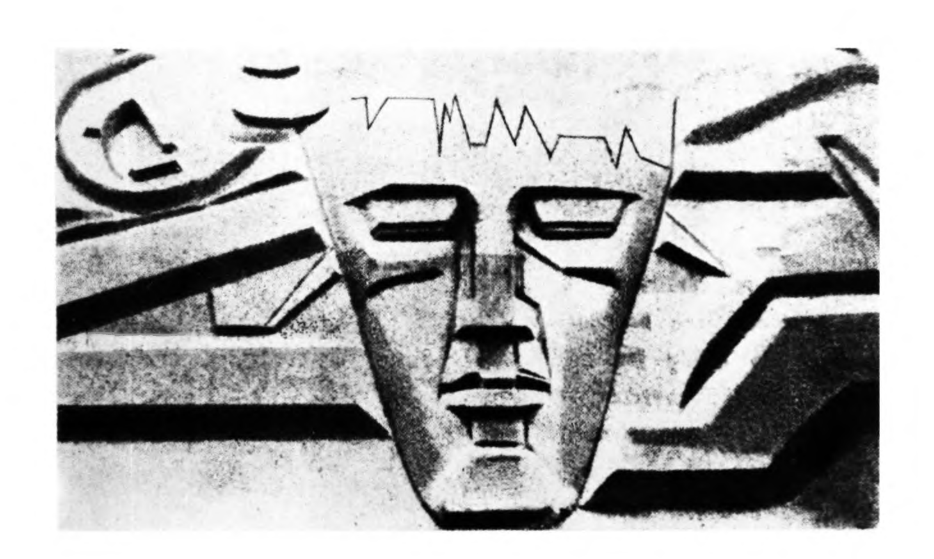
Древо Жизни 1968 — 1976



Рука и я из «Прометея», деталь. Артек, 1966



Человек и наука, деталь 1974



Человек и наука, деталь 1974



Рельеф 1974 — 1975



Пророк 1970 — 1980



Новая статуя Свободы 1988



Двуликий 1988



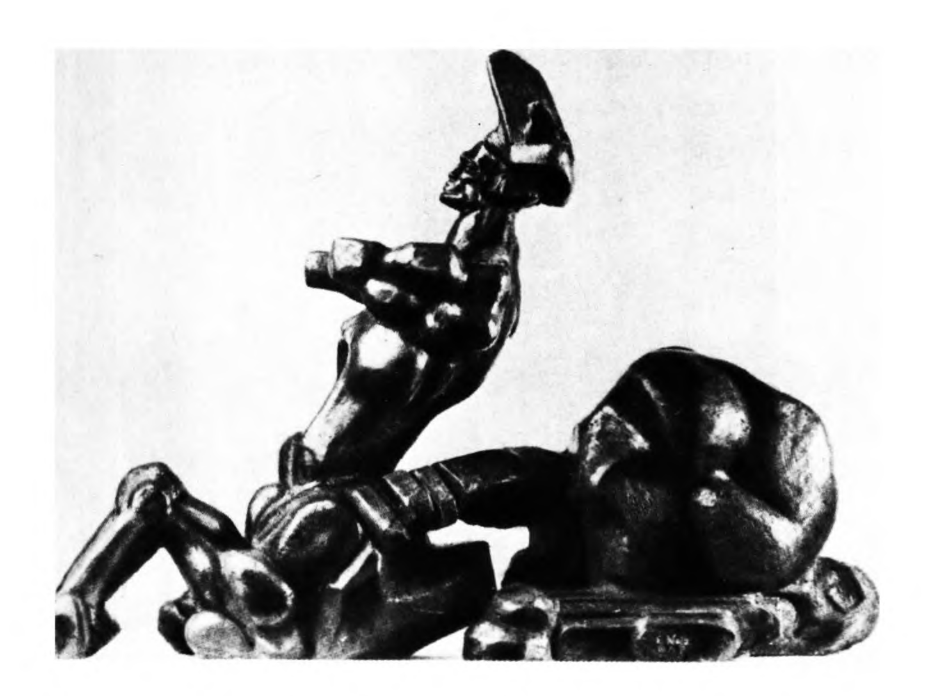
Памятник в честь мертвых 1974



Железный пророк 1978 — 1988



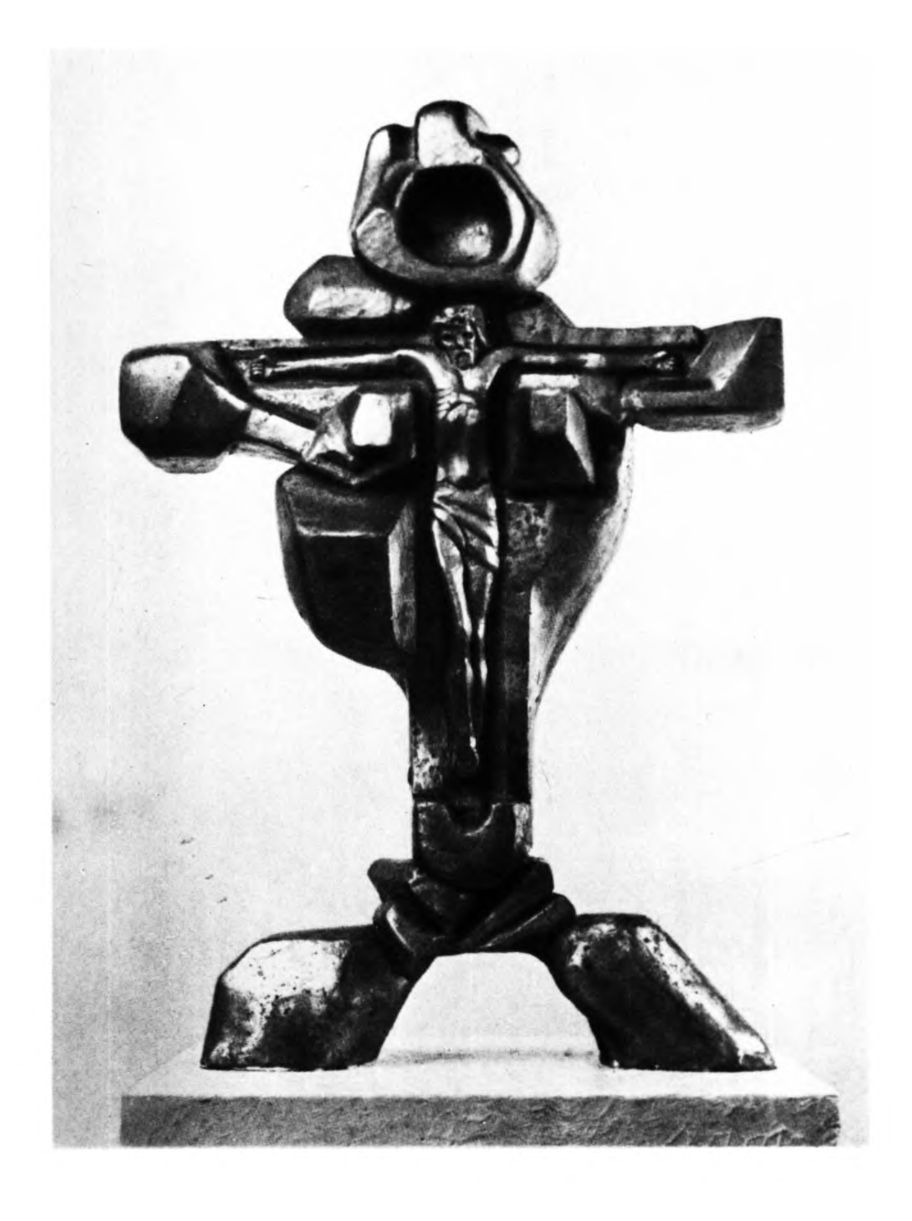
Атомный взрыв 1957



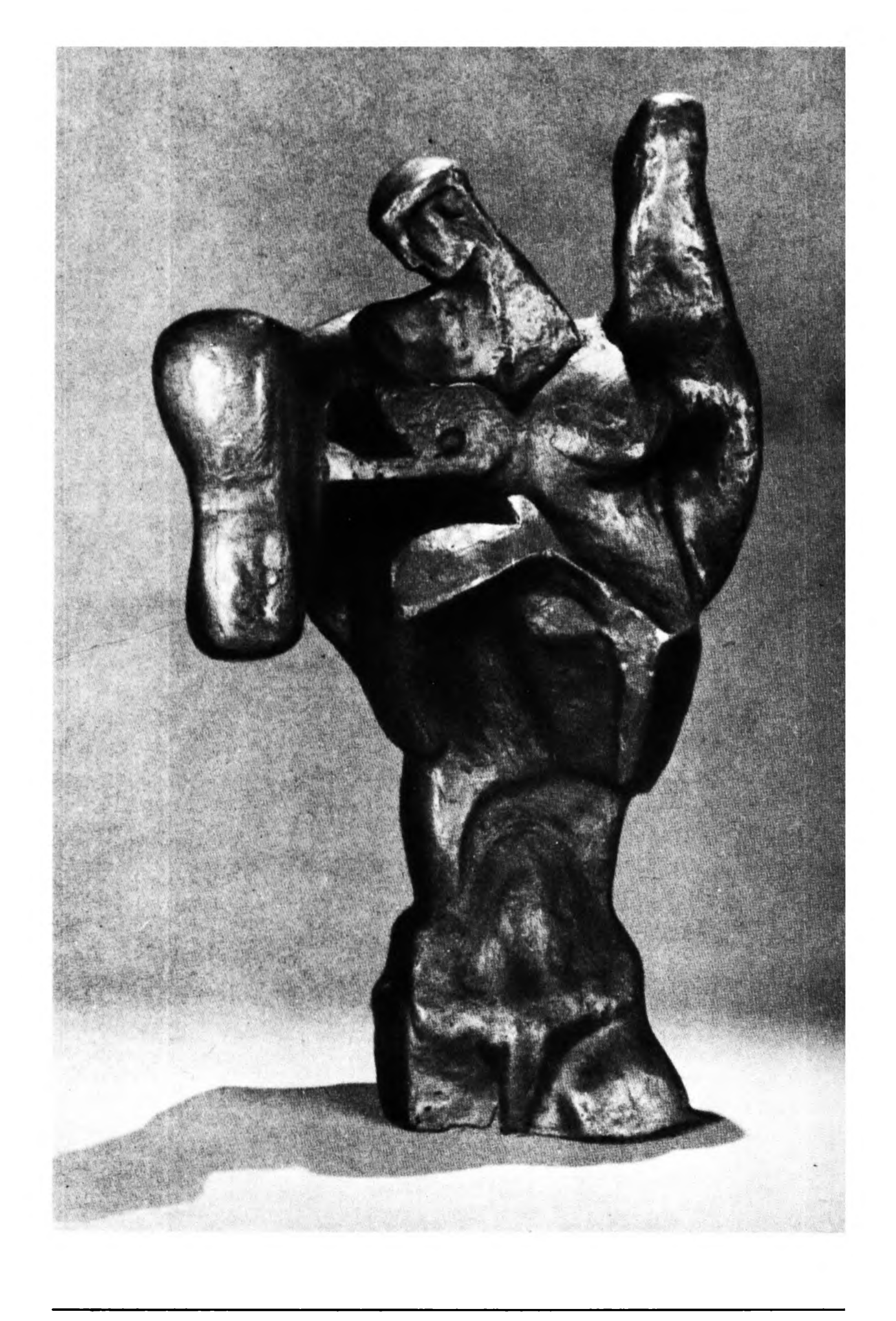
Кентавр без рук 1989



Тотем 1970-е



Сердце Христа 1973 — 1975



Торс Кентавра 1961 — 1962



Распятый гигант 1971 — 1989

муляжа. Если снимать фильм о созревании яблока день за днем, а потом прокрутить это кино, ускорить время, то мы увидим драму роста яблока, разрастание плоти от центра в стороны. Выросшее яблоко наполнено энергией, которая распирает его шкурку. Мы ощущаем наполненность до взрыва. Яблоко расширяет жизненная сила — vita, данная нам от Бога.

Скульптура напряжена от воли и духовных переживаний скульптора. Вот почему, если нет таких переживаний, то, сколько ни имитируй духовную жизнь, сколько ни полируй поверхность, сколько ни рви, даже кусай ее, твоя скульптура будет смотреться не как живое яблоко, а как муляж. Все можно украсть и имитировать, но нельзя украсть ум, темперамент и талант.

С тех пор как я начал лить бронзу, мне всегда хотелось создавать мою скульптуру изнутри нее, как бы выталкивая форму. Работая, я обычно смотрю на скульптуру и интуитивно (только интуитивно, а как же еще?) соизмеряю, соответствует ли чувство внутреннего моего напряжения тому, что я вижу в своей скульптуре. И почти никогда мое ощущение внутреннее не соответствует тому, что я вижу. «Еще напряженней, — говорю я себе, — еще», — и прибавляю или убавляю форму, но всегда так, как будто это я делаю не снаружи, а изнутри скульптуры. Я хочу ощутить себя младенцем, которым беременна скульптура, который толкает чрево матери. Выталкиваю, распираю, втягиваю, пробиваю дыры, выравниваю, выгибаю. Но изнутри, только изнутри.

Мне много хочется сказать, и моя скульптура обрастает дополнительными элементами, усложняющими

генеральную идею. Но я всегда стремлюсь, чтобы основная мелодия сдерживала убегающие от центра импровизацию и капризы. Именно поэтому идея знака, идея архетипа так важна для меня. Дополнительные ритмы, детали являются только инструментовкой, контрапунктами, паузами, усиливающими выразительность целого. Они должны входить в знак креста, знак тотема, знак кентавра, знак сердца. Они создают множественность в едином. Они помогают выявить напряжение, которое поселилось вовне и которое я стремлюсь передать своим скульптурам.

Глава 7

Данте

1. «Ад» Данте

Пространство Дантова «Ада» — не евклидово, так же как время его — не реальное. Сферическое пространство «Ада» подобно скульптурному негативу. Натурализм и точные трехмерные описания отдельных деталей призрачного пейзажа лишь усиливают общую призрачность поэмы. Это — ассамблажи реальности, не связанные с перспективой Ада, иногда обратной, как на русской иконе, иногда рассеянной, как в китайском и японском искусстве.

Время также не развивается по естественным законам. Это прерывистое, психологическое время: иногда статичное, иногда ускоренное, иногда возвратное, как в снах или воспоминаниях. Пространство и время полны предчувствий.

Горизонтальные спирали, структуры Ада, по вертикальной оси пробиты гигантскими телами. Их ноги, торсы и руки — части горизонтальных поперечных сечений кругов Ада. Мучающиеся души, кентавры, змеи, фурии

и бесы отступают перед необъятной плотью на задний план. Но, как в современном кинематографе, монтаж кадров и сдвиги в размере изображения создают поэтику малого и большого. Великое искусство, как и детское воображение, стремится избежать банальностей. Художник — всегда Гулливер: он дружит только с великанами и лилипутами. Данте вместе с Вергилием, проходя по кругам Ада, синтезировал разные космологические мифы. Он тоже предвосхитил путешествия Гулливера.

2. Грохот Ада

Дантовы страдающие и обезображенные тела погружены в грохот разговоров в Аду. Выпуклые плоскости и сферическая акустика Ада создают огромный орган, в котором ритм голосов, ритмы глубокого дыхания, ритмы восторга, элегии, смеха и плача расширяются, растут, занимают все пространство и затем исчезают. Это как если бы кто-то закрывал наши уши и затем снова открывал их, вызывая приливы и отливы звуков. Хаос звуков и их эхо в пространствах Ада сдерживаются упорядоченной терциной и математической структурой. И, как и во всем, сумасшествие разрушения сдерживается силой творения. Центробежные силы сдерживаются из центра силами центростремительными. Центр остается.

3. Слово и тело

В своем слове Данте приблизился к сегодняшнему изобразительному символизму, а во многом, вероятно, ушел вперед. Слово могло изображать деформации и

трансформации тела задолго до того, как художники освоили эти приемы. Даже Микеланджело ближе нам в поэзии, чем в скульптуре. Только после сюрреализма и достижений авангарда XX века художники смогли использовать изобразительные метаморфозы тела, описанные Данте. Другими словами, Дантово тело — в диалоге между телом и душой, земным и небесным. Дантов Ад состоит из говорящих тел, тел расчлененных и изуродованных, тел с чужеродными элементами. Каждая часть тела чревата своей противоположностью. Тело Данте — это и совершенная форма аполлоновского человека, и дионисийское движение, человека разрушающее. Тело, как все круги Ада, пронизано сферической энергией.

Одни тела выталкиваются из других. Ветви деревьев переплетены с анатомией. Люди, как камни или как разъятые и вновь соединенные животные, растут, проникая один в другого.

Данте — великий анатом. Его скульптурные тела — корчащиеся, стонущие, кричащие, искаженные — вскрыты сильной и знающей рукой. Его тела анатомичны. Его анатомия символична и в то же время космологична. Переплетение тел, напряжение искривленного пространства, многоголосый и пестрый хор создают мощную полифонию хаоса и порядка, бесконтрольного темперамента и холодной математики.

Для иллюстратора каждый штрих, каждое изображение, связанное с Данте, — окно в тот странный мир, одновременно подвижный и неподвижный, в котором все вещи присутствуют всюду и малые части столь же значительны и полны напряжения, сколь и большие.

4. Данте, Достоевский и Беккет

Мои иллюстрации к произведениям Сэмюэля Беккета — это продолжение той графики, которую я создавал всегда. Более ранние рисунки к произведениям Данте и Достоевского были сделаны мною в связи с проектом «Древа Жизни» и одновременно с изучением Данте. Я думаю, что эти иллюстрации не хуже и не лучше — они просто другие. Иллюстрации к Данте исходили из его темы «мучимого тела». Сейчас я открыл для себя не только визуальную, но пространственную и музыкальную суть Данте. Что я имею в виду? Данте — человек, который именно в «Аде» создал скульптурный и пространственный комплекс. Круги Ада есть как бы скульптурный негатив пространства. Отдельные изображения, иногда очень точные, воспринимаются как локальные коллажи или ассамблажи реальности, погруженной в мистическое, спиритуальное, сферическое пространство. Данте создал метафору тела, причем он опередил свое время в смысле визуальном. У прежних иллюстраторов Данте не было возможности следовать за его словесной метафорой, потому что слово — всегда словесное изображение тела — опережало у него визуальную метафору. Его трансформации — телесные: тела рассеченные, тела, перетекающие друг в друга, тела-деревья, по существу, составляют дантовский мир тела, который содержит в себе вопль, стон, хохот, диалог — монолог — в общем, полифонию тела. И не было у художников, иллюстрировавших Данте в его времена, даже у Боттичелли, таких средств. Это не удивительно, потому что у величайшего скульптора

мира Микеланджело в иллюстрациях к его поэзии не было визуальных метафор; в некотором свободном смысле слова его поэзия опередила его же изображения, потому что словесная метафора родилась раньше визуальной, во всяком случае в европейском искусстве. Только после авангардистских открытий XX века в целом и сюрреализма в частности стало возможным использование словесной метафоры Данте. Я, конечно, ее не исчерпал, потому что Данте бесконечно велик. Думаю даже, он спроецировал в будущее то, что я еще не могу сделать. Это заставило меня снова и снова возвращаться к нему.

История гуманизма — очень странное явление. Гуманизм при своем рождении всегда казался антигуманным, жестоким. Подлинный гуманизм никогда не был сладким. Возьмите Микеланджело: его звали «божественный и ужасный», потому что он был жестокий. Возьмите Рембрандта: современникам казалось, что он был недостаточно гуманен. Или Гойю. Возьмите Достоевского: его звали «жестокий писатель», потому что гуманизм при своем рождении часто кажется антигуманным. В действительности Данте — грандиозный палач, и маркиз де Сад — щенок по сравнению с ним. Те мучения, которые Данте придумал врагам Бога (а зачастую и своим врагам), превосходят по жестокости все, что написано до него и, возможно, после него. Но дело в том, что он был великим гуманистом; все это освящено невероятной добротой и невероятным личным сочувствием. Иногда он ненавидит и одновременно страдает за тех, кого он заставляет страдать. Единственные люди, которых Данте презирает и не прощает, —

это не холодные и не горячие, то есть безразличные. Данте обладал мышлением гениального философа, гениального поэта, гениального визуального скульптора, но одновременно был человеком своего времени, злободневным журналистом, который не прощал врагам Бога, а зачастую и своим врагам. Себя лично он считал настолько богообязанным, настолько облаченным божественной властью, что своих врагов карал так же, как и врагов Бога. Но, конечно, он был предтечей высокого гуманизма, так что в его жестокости родилось звучание подлинно христианского сострадания. Я вообще считаю, что подлинный гуманизм — это не сладкое, розовое сюсюканье, а полное бесстрашие перед реальной правдой страдания.

Есть культурные явления, которые разрушают границы чисто национальные и становятся универсальными. В конце концов, иудео-христианская цивилизация породила Христа и Библию. Но ведь Библией восхищаются и толкуют ее разные народы — и черные, и белые, и желтые, — и никого не останавливает то, что эта книга родилась на земле Израиля. То же происходит с Данте. Данте, будучи, конечно, национальным, одновременно универсален. Это судьба наиболее мощных откровений интеллекта. То же самое происходит с Достоевским, с Толстым. Я вообще убежден, что чем универсальнее национальный гений, тем он более общенационален; любой человек может иллюстрировать Данте, потому что он уже не часть итальянской культуры — он часть культуры мира. Вы помните, что сказал Пушкин о Данте: «Один план дантовского «Ада» — плод работы высокого гения».

5. Пространство и время

Пространство и время связаны с изображаемым. Существуют разные временные категории в пространстве и времени литературы. Пространство Льва Толстого развивается по евклидовым законам, это реальное пространство и реальное время: реальные персонажи передвигаются в реальном пространстве. Там едут лошади, там стоят деревья, там летают галки, и одновременно люди меняются в этом реальном пространстве сообразно с физическими и психическими законами. Так, Пьер меняет свою маску, свое тело, свой характер соответственно реальному времени. У определенных писателей этого нет. Этого нет у Данте, Достоевского, Кафки и Беккета. Их пространство не евклидово: то есть либо обратное, либо — рассеянное. То же самое происходит со временем. Это время прерывистое, обратимое, направленное из прошедшего в будущее и из будущего в прошедшее — то есть время воспоминаний, время сна. Иногда граница между прошлым, настоящим и будущим стерта. Так представление о времени и пространстве диктует форму изображения.

6. Сэмюэль Беккет

Для меня имена Данте, Достоевского и Беккета неразделимы. У Достоевского в дневниках написано о «Преступлении и наказании»: «Хочу создать дантовский роман». И действительно, многие символы Данте — вода, огонь — были использованы Достоевским. Он близок Данте не по поэтике, а по методу мышления.

Что касается Беккета, то его просто зовут «Данте XX века», и это абсолютно точно. У Беккета есть чисто дантовские персонажи, их сближает чувство времени, пространства и описание телесных страданий. Он так же беспощаден в описании анатомии человеческого тела в болезни и страданиях, как и Данте, но выглядит более рафинированным и, пожалуй, более циничным; просто это другое время, однако по мощи и по гуманизму он близок Данте. Хотя Беккет прямо не говорит о русской культуре и ее влиянии на него, я вижу в его произведениях реминисценции русских идей. На первый взгляд примером тому является беккетовская пьеса «Последняя лента Крепса», но из разрозненных упоминаний в его творчестве (и в стихах, и в драмах) я вижу, что, глубоко изучая русскую культуру, он в действительности исходил из другого. Я думаю, что идея текучести и неповторимости времени у Беккета противоположна неподвижности героя «Записок из подполья», где время остановилось. В основе общности Данте, Достоевского и Беккета лежат не поэтика языка, не поэтика образов, а более кардинальные представления о времени и пространстве, в котором находятся персонажи.

7. Ритм

Мандельштам как-то назвал Данте журналистом, что в принципе правильно. Бахтину принадлежит мысль о том, что низ народного тела в искусстве совпадает с его верхом. Для меня современность существует в качестве низа народного тела, или горизонтали, которая фило-

софски и исторически перекрещивает вертикаль, как у Данте. Дело в том, что Данте и Достоевский всегда были злободневны в определении и персонажей, и политических событий. Они не были визуальными художниками. Лично я никогда в жизни не обозначал время через конкретно узнаваемый персонаж. Мое изобразительное искусство лишено изображений моих врагов или моих друзей в отличие от Данте и Достоевского; более того, в моих персонажах нет даже внешних признаков времени: ни костюмов, ни волос, ни усов или бород. Но я надеюсь, что мои персонажи и изобразительные ситуации современны, потому что, надеюсь, мой ритм — ритм современного дня.

Когда мне задают вопрос о том, как я соприкасаюсь с русским авангардом, когда у меня не видно чисто абстрактных изображений или чисто внешних авангардистских напряжений: кубов, линий, — я отвечаю: «А вы посмотрите на ритм. Этот ритм запрятан внутрь листа, внутрь скульптуры». Когда мне говорят: «У вас же нет изображений России: нет церквей, нет бород, нет лаптей», — я объясняю, что все это не обязательно, чтобы быть русским, потому что существуют ритмы. Наиболее тонкие люди, исследователи моего творчества, такие, как Альберт Леонг, понимают, что совершенно не нужно быть внешне похожим, визуально похожим — важен ритм. Например, слушая джаз, мы не слышим слов, которые есть иллюстрация музыки. Мы догадываемся о времени, потому что есть ритм! Так же, когда мы слышим русскую революционную песню, или городской романс, или рок-музыку, или

классическую музыку, мы не обязательно должны понимать слова. В конце концов, ритм в изобразительном искусстве и в музыке выше слов. И Альберт Леонг написал обо мне как о художнике — продолжателе русского авангарда, как раз исходя из ритмов, а не из визуальных или смысловых понятий.

Мандельштам был абсолютно прав, определяя творческий процесс Данте как взрыв образов. Я бы добавил: у меня есть такое эссе, которое называется «Эхо Данте». Гул «Ада» Данте. Что это такое? Это определенные ритмы, голоса; определенная музыка, которая раздается в обратно вогнутом сферическом пространстве Данте. Это как бы эхо, сравнимое с ощущением, которое вы испытываете, находясь где-то на станции или в бане, в каком-то замкнутом пространстве, где стоит гул множества голосов и вы затыкаете пальцами уши и в определенном ритме произвольно открываете, закрываете. И вот эхо — прибой, отбой, гул — является хаосом, превращающимся в музыку.

8. Центробежные и центростремительные силы

У Данте общее образование этого звука — эха — заковано в терцины, в математические четкие ритмы. Таким образом, хаос погружен в математику. Это вообще свойственно для талантов, больших, грандиозных, как Данте. Мощным талантам типа Данте нужно центробежной силой уравновесить центростремительную, иначе темперамент разломает канву произведения, и внутренний хаос хлынет, как бы взорвав ядро. Поэто-

му мощные таланты обычно наиболее дисциплинированны относительно талантов средних. Большие безумцы создают себе клетку, в которой они могут безумствовать. Эту клетку и создал для себя Данте в структуре «Божественной комедии». Внутри терцин кругов Ада раздается невероятный гул хаоса, невероятные вопли, крики, стоны и хохот. Но они уравновешиваются центростремительной силой, они уравновешиваются математической структурой: подвижное — в неподвижном, динамика — в статике. Это и есть признак грандиозного таланта, обуздывающего самого себя. В случае с Микеланджело папа римский был как раз тем, кто создал ему клетку в «Сикстинской капелле» и в «Страшном суде». Микеланджело был так мощен, что, если не загнать его в эту клетку, он бы никогда ничего не закончил, он всегда бы начинал и бросал, потому что его мощная фантазия опережала материальное производство скульптуры и живописи. Данте же сам создал для себя эту клетку: он был сам себе Пий и сам себе безумец.

Глава 8

Творчество в опале

Все значительное в советской художественной культуре создавалось вопреки воле властей. Все посредственное, ничтожное поддерживалось. В чем дело? Почему именно те, кто искренне, бескомпромиссно и преданно служил своему призванию и тем самым обществу, подвергались наиболее унизительным оскорблениям? Список сломанных судеб, загубленных дарований и просто физически уничтоженных непомерно велик. В чем же причина национального самоубийства — уничтожения социально наиболее ценной группы людей? Уничтожения не оккупантом, не во времена революции или погромов, а день за днем — планомерно, буднично, рутинно. Я разделил судьбу многих гонимых, я был подопытной мышью, на которой ставился эксперимент по убийству заложенного природой стремления к творчеству; пережил опыт, уклонился от лоботомии, выжил и не лишился дара думать и говорить. Нет та-

кой инстанции, которая могла бы мне приказать забыть прошлое и не делать из него выводов на будущее. География и сегодняшнее местоположение моего тела не имеют значения. Культура всегда была миграцией людей и идей. Думать и говорить я не только имею право — это мой долг. В истории человечества не было подпольных скульпторов — были непризнанные; но признанных и одновременно загнанных в подполье не было. Эта сомнительная честь выпала мне.

Скульптор-монументалист по природе не может находиться в подполье. Скульптор на протяжении истории заключал договор с властью. Теократии и демократии, монархии и республики — все нуждались в каменной летописи. С какими только тиранами не связывал скульптор свою судьбу, поэтому власть и скульптор есть история создания искусств Египта, Китая, Индии, Мексики, а также Европы от Древней Греции до наших дней. Скульптура материальна, потому она нуждается в поддержке денежной и политической власти. В этом скульптор природно консервативен, но скульптура не только материальна — она духовна. И всякий значительный скульптор был революционен: его творчество отрывалось от усредненности, открывая новые пути, и именно власть защищала скульптора от тирании цеховой демократии, от тирании общепринятого; власть дала возможность Фидию и Микеланджело создать то, что они создали. Перикл и Первосвященник, по существу, являются соавторами шедевров. Можно себе представить, что было бы с Сикстинской капеллой, если бы судьба ее зависела от голосования коллег-художников, а не от воли заказчика. Но какого великолепного заказ-

чика! Демократии, монархии и даже тирании понимали свое социальное призвание защиты культуры от притязаний хаоса и энтропии. Отдельный властитель — всего только человек. Были ошибки, бывали трагедии. Однако всегда авторитет религиозной, государственной и денежной власти защищал и создавал цивилизации. Но впервые в истории власть встала на сторону антикультуры, на сторону посредственности против таланта, лености против работоспособности, разрушения против созидания. Мой личный пример достаточно мал по сравнению с масштабом трагедии, но он очень красноречив именно в связи с тем, что я скульптор. Я не считаю себя единственным и неповторимым, однако правда есть правда. Те тенденции, которые я защищал, пробивают себе дорогу, но с какими ненужными потерями! Какой ценой! В чем дело?! Где корень зла? Обычный ответ: в результате постреволюционного термидора создалась охлократия, правление худших, — не ответ, а предположение. Худших в чем? Я думаю, что против Борджиа, Нерона или Петра Первого Брежнев был просто «душечка», простяга, «рубаха-парень», однако почему-то эти «плохие» тираны после себя оставили не только дурную память, но и мощный след в истории искусств. А чем может похвастаться Брежнев? Только тем, что не добито по недосмотру. Вульгарность и некомпетентность выскочек-недоучек вопиющи, но были и есть среди правящих любители музыки, поэзии и литературы. Кое-кто из них искренне и, увы, безуспешно пытался меценатствовать, да и худшие обычно по законам социально-психологической необходимости обучаются во времени и, сменяя старую элиту, берут на себя заботу по

защите культуры. Почему же этого не произошло? Что мешало? «Беда — в отсутствии альтернатив, — говорят враги всякой централизации. — Есть только один заказчик — государство». Возможно. Но ведь именно усилиями государства или группы властей при централизации средств возникали лучшие образцы искусства. Рассуждать так, ставя вопрос за вопросом, можно бесконечно, отмечая только внешнюю характеристику процесса, но не движущую силу его.

Мой опыт подсказывает мне ответ, лежащий не в личных качествах власть имущих, не в организационных структурах, а в самой идеологии культуры.

Власть не стремилась уничтожить культуру — такой злодейский замысел не под силу обыкновенным смертным. Невозможен политик, прокламирующий зло как цель, — нет, любой, самый разнузданный насильник «альтруистичен». Насилие — это его путь осчастливить других. Внутренняя причина, лежащая в основе беды, постигшей культуру, в том, что сделана попытка создания новой культуры на гнилой и неграмотной основе узкоклассового, примитивного подхода к искусству.

Считалось, что искусство есть прямое продолжение социально-экономического устройства общества. Знаменитое «базис и надстройка». Прогрессивное искусство зарождается еще в недрах старой формации, но при приходе новой расцветает и становится ведущим. После Октябрьской революции все претендовали на эту роль. Все АРРы, РАППы, РАМПы и т.д. и т.п. — представители нового (то есть «пролетарского») искусства, а в будущем соцреализма — догадывались, что им дале-

ко до высочайших образцов «реакционного» искусства, но зато за ними стояла историческая «правда». Это заблуждение разделяли не только «победители», но и «побежденные»: Блок, Пастернак, Мандельштам, Есенин и даже Маяковский считали себя уходящими осколками прошлого. Психологически подобное происходило, когда греко-эллинским ценностям были противопоставлены раннехристианские. Неумелые и полуграмотные с точки зрения эллинских канонов мастера раннехристианского искусства чувствовали высшую правду, и наиболее дальновидные представители уходящего эллинизма понимали, что за этими «плоскими» изображениями стоит неукротимая работа духа. За христианским искусством она действительно стояла, за соцреализмом ее нет. Бог и Дьявол, Жизнь и Смерть, Добро и Зло — вот что было предметом искусства. Бытовые сцены и даже предметы были проникнуты духовным чувством жизни. В них бился пульс космического целого, пульс Бытия. Почему же соцреализм не смог стать хотя бы просто стилем, не говоря уже о цивилизации? Да хотя бы потому, что искусство не только социальное явление; оно, конечно, может быть использовано для пропаганды, но этим его суть не исчерпывается. Может ли развиться культура, верующая в то, что пластические искусства, как и музыка, литература, являются лишь продолжением материальных потребностей? Цивилизация, искусства и ритуалы которой освобождены не только от высокого идеализма, но и от магии и эзотеризма, свойственного предмету искусства изначально, — абсурд. Цивилизация, которая возьмет скорлупу, оболочку прошлых веков, будет только имитировать внешнее проявление духовной ра-

боты без веры в духовную природу искусства и культуры в целом. Соцреализм сразу был духовно экзекутирован, теоретически и практически самооскопился, поэтому он оказался мелким и плоским. Очень скоро выяснилось, что никакого пролетарского искусства нет и быть не может, что это фантом, обслуживающий бездарных циников. «Возможно, я хуже тебя как художник, но я прав, потому что я пролетарский» — вот первоначальный лозунг карьериста. Потом он был переделан: «Я лучше, поскольку я управляем». Это-то и создало благоприятную атмосферу, при которой массовая бездарность Сальери была направлена против немногочисленных Моцартов. То есть шигалевщина: Моцарт должен быть убит в колыбели. Сознательно, ради счастья посредственности совершается антропологическое преступление. Могучее государство, растрачивая огромные деньги, на которые действительно за период его существования можно было построить зачатки новой цивилизации, централизованно убивая и устраняя любую конкуренцию бездарной армии блюдолизов, узурпировавших право представлять культуру великого народа, опираясь на теорию соцреализма, не смогло вырастить ни одного путного, оригинального произведения, не смогло осчастливить ни одного, даже якобы пролетарского деятеля. Маяковский, Горький, Шолохов и даже Фадеев — жертвы! И в чем же они соцреалисты? В чем они существенно отличаются от любого хорошего писателя другой культуры? Все, чем гордится соцреализм, никакого отношения к его теории и практике не имеет. Плохие и бездарные были всегда, и ни к чему серость называть пролетарским стилем. В конце концов, это не-

справедливо по отношению к пролетариату! Советское искусство — это все, что угодно, от футуризма до реализма, от модернизма до натурализма. Фантом же соцреализма — только материализованное небытие. И как всякий вурдалак, он нуждается в крови живых, чтобы имитировать жизнь. Сейчас он пьет кровь убитого им же русского серебряного века. Кровь русского авангарда. Свежую кровь искусства Гумилева, Платонова, Пастернака, Мандельштама, Булгакова и т.д. в литературе, то же самое в изобразительном искусстве, музыке, театре, кино. Если мы, недогрызанные фантомом, чего-либо стоим, он будет пить и нашу кровь. Возможно, не миновать и мне после смерти стать соцреалистом. Увы, укушенный вампиром помимо воли становится им. Да, я знаю, что кое-кто из моих друзей на Родине может сказать: «Что ты ломишься в открытую дверь, все уже давно знают — и артисты, и начальники, — что все лучшее, что происходило в советской культуре, происходит вопреки соцреализму, не является им. Люди работают, не обращая внимания на эту нежить». Я не верю в это. Заклинание соцреализмом создает атмосферу опасности. Если не убивают, то лишают воли, заставляют вести приниженное существование. Все худшее, бездарное, мертвое опирается на ложь в борьбе с живым. В свое время общество нашло силы сказать борцам с генетикой: «Хватит врать!» Не пора ли запретить врать и теоретикам соцреализма, сказав фантому: «Сгинь!»

Глава 9

Искусство и общество

I

Свобода

Что это такое? Возможно, только пространство и время имеют такое же множество противоречивых толкований, как, казалось бы, простое слово **свобода**. Не было в истории ни одного политического или религиозного движения, не сделавшего одним из своих лозунгов свободу.

Из бесконечного ряда определений свободы рассмотрим два, только два.

Марксистское определение свободы как осознанной необходимости. И сразу возникает вопрос: о какой необходимости идет речь?

А вот понятное в своей наивности и не претендующее на мудрость объяснение из детского букваря «Сезам-стрит»: «Свобода — это возможность идти в ту сторону, куда ты хочешь». И главным вопросом становится: а куда ты хочешь?

Впервые напечатано в журнале «Континент», 1989, №46.

Жизнь каждого отдельного человека сложна, огромна и загадочна. В нашу ограниченную телесную оболочку втиснуто неисчислимое количество устремлений.

ЧЕЛОВЕК СОТКАН ИЗ ПРОТИВОРЕЧИЙ.

Свободно дышится солдату в строю. Общее дыхание, общее движение, общий ритм, общая цель. И только пыль, пыль от шагающих сапог. **Свобода.**

Сладкая свобода от ответственности. За тебя решено, куда тебе идти. И ты не одинок — ты часть устремленного к цели целого. И даже если ты спишь, ты вместе со всеми идешь к цели.

СОЛДАТ СПИТ, А СЛУЖБА ИДЕТ.

Свободно дышится американскому пионеру в прерии. Он может двигаться в любую сторону. Он может выбирать любую цель. Он может строить свою жизнь, как он хочет. Потому что все зависит только от него, от его ума, силы, ловкости и воли.

Он абсолютно свободен.

Но на нем лежит самое тяжелое. **ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА ВЫБОР НАПРАВЛЕНИЯ СВОЕЙ СУДЬБЫ.**

И даже когда он спит, он ответственен.

В каждом человеке борются стремление к спокойствию и инициативе. Желание жить спокойно, пусть в тюрьме, и стремление к безграничным просторам.

Клаустрофобия и агорафобия попеременно меняются местами в душе каждого человека и ведут бесконечный диалог.

Именно эти изначальные свойства человеческой души являются фоном, а возможно, и основой разворачивающейся во времени драмы человеческой истории.

Обладая возможностью на своей шкуре узнавать и сравнивать СССР и Америку, я говорю как существо, на котором ставится социальный эксперимент разного понимания свободы.

Не теоретические рассуждения, а практическое знание есть основа моих выводов.

Эпиграфом к ним я бы взял слова Ф.Гойи: «Я это видел».

В своей московской студии шесть часов я дискутировал с Жаном Полем Сартром о понятии свободы.

Сартр, видимо, забыл, что возможность двигаться, куда ты хочешь, есть элементарная потребность человека и один из основных элементов свободы. Он говорил об абсолютном философском понятии свободы. Но в контексте моей жизни — и в контексте жизни в Советском Союзе вообще — слова Сартра звучали просто неприлично. Это выглядело примерно так же, как если бы я умирающему от голода индусу доказывал, что голод пройдет, если он осознает его необходимость.

В контексте моего опыта человеческая свобода — понятие относительное. Разные общества имеют разные степени свободы. Разные люди имеют разные степени свободы. Один человек даже в течение одного дня пребывает в разных степенях свободы. В тюрьме я обладаю одной степенью свободы. В армии — другая степень свободы. У солдата и офицера разные свободы. Я был советским скульптором и стал американским. И это все разные уровни свободы.

В том, как человек говорит о свободе в контексте реальных обстоятельств, мы ясно видим его лицо. Пото-

му что в определении свободы всегда заложен моральный аспект.

СВОБОДА ОТ ЧЕГО И ДЛЯ ЧЕГО?

Моцарт

Говоря о силе света, мы применяем понятие «ватты». Сколько ватт? Я бы предложил для определения уровня таланта ввести понятие «Моцарты».

Мы все рождаемся талантливыми. В каждом ребенке спит крупица Моцарта. Какое-то количество таланта. Какое? Это вопрос.

Представим эти таинственные потенции в виде нулей. В одном спит десять нулей, а в другом — один. Но если к нулю приписать единицу, а к десяти нулям ничего, то окажется, что число 10 больше десяти нулей и даже больше бесконечного ряда нулей, не дающего единицу.

Потенция — творческая энергия, заложенная в вас. Это та внутренняя свобода, которую нам дал Бог.

Эта энергия стремится свободно излиться. Это духовный напор. Неумолимая жажда творить и познавать. Но эта врожденная, внутренняя, таинственная потенция может проявить себя только во внешнем реальном пространстве, отпущенном нам жизнью.

Единицу к нулям приписывают обстоятельства рождения. Где и когда ты родился? В какое время и в какой стране?

Говоря о свободе, я говорю об этих обстоятельствах. Потому что свобода необходима для творчества.

Творчество есть счастливое сочетание внутренней свободы, данной талантом, с внешней свободой, дан-

ной обществом. **ТВОРЧЕСТВО — ПРОДУКТ СВОБОДЫ.**

Любой человек, сталкивающийся с невозможностью проявить свою энергию, страдает. И чем одаренней человек, тем он больше страдает. Для некоторых людей возможность творить — самая важная жизненная потребность, часто она важней самой жизни. Такие люди готовы умереть в борьбе за право творить.

Источники несвободы

Современная культура есть соединение двух культур: греческой, гуманистической в возрожденческом смысле, и иудео-христианской, библейской.

Это двуединство мы ощущаем постоянно. И не только в рассуждениях философов, социальных институтах, законодательствах. Мы это ощущаем даже в отношении к самим себе, к своему «Я» — телесному и духовному.

Драматическое взаимодействие двух начал — телесного (материального) и духовного — составляет основу искусства.

Со времен Макиавелли, сына Возрождения, и Бэкона, родоначальника философии нового времени, стало притупляться наше внутреннее зрение. Онтология изгоняется из Космоса, она изгоняется и из человеческого микрокосма. Вместо примата духовности устанавливается примат материальности. Философия, наука и искусство становятся не средством познания тайн бытия, а инструментом практического изъятия материальных благ из природы для насыщения человеческого тела-чрева.

Мы стараемся не замечать главного в воззрениях создателя науки нового времени, пророка ее, Ньютона, что Вселенная не есть механизм, что материя постоянно испытывает воздействие других слоев бытия. Так же и художник отторгается от фундаментальных проблем и все более и более превращается в технолога, производящего товар. На Востоке — социалистический реализм, подчиненный идеологии и пропаганде. На Западе — гедонистический соцреализм, сенсуальный конформизм, подчиненный рынку.

Бегло посмотрим на эти два феномена, вырастающие из одного корня бездуховности.

Социализм — законное дитя идеологии бездуховности, — взяв лозунги гуманизма, громко прокламировал, что изменение материальных, экономических условий рассматривается и как база всецелого освобождения человека.

Именно поэтому русский художественный авангард примкнул к революции. Но ангел революционных свобод в России умер, и советская верхушка стала замкнутой суперсектой, окончательно оторвавшейся от задач, ее породивших.

УТОПИИ не получилось. Место просвещенного философа и народного представителя занял ограниченный пти-буржуа и распущенный люмпен-пролетарий.

Государственной машине не нужны стали революционеры, поэты и философы. Смелость, фантазия и ум оказались отрицательными качествами. Угодничество, трусость, отсутствие инициативы — вот качества, ценные для государственной машины.

Сама механическая структура советского общества есть организованное стремление к смерти, к энтропии.

Монументально и строго иерархично кладбище советского искусства. В дорогих гробах-студиях помещены маршалы и генералы. В достаточно хороших — полковники и капитаны. В маленьких гробиках-студиях рядовые. Но каждый рядовой в гробике своей мечты хранит маршальский жезл. У всякого есть возможность стать маршалом. Надо только растоптать в себе все живое, остатки таланта и быть готовым к покорности. И чем больше ты преуспеешь в этом, тем выше твое место в иерархии. В зависимости от знаний распределяются блага: кому положена икра, кому мясо, кому курица; кому меховая шапка, кому ничего; чьей жене положено иметь противозачаточные пилюли, а чьей нельзя; кому можно смотреть иностранные фильмы, а кому нельзя; кому ехать за границу, а кому нет. Поездка за границу — награда за хорошее поведение.

Если смотреть со стороны на эту пирамидальную могилу, особенно если устал от активного западного соревнования, то может показаться, что советская действительность не так уж плоха.

История знала художника-жреца. Художника-философа. Художника-революционера. Художника-безумца. Соцреализм родил монстра, художника-чиновника. И это так же противоестественно, как пожарник-поджигатель или доктор-убийца.

Художник — член общества, правда бюрократического. Ну и что же?! Все бюрократы — и он бюрократ. Власти гарантируют художнику работу. Он не оди-

нок... Министерство культуры, союзы художников, художественные комбинаты целенаправленно работают с ним. Они выполняют указания ЦК партии и КГБ, где целые отделы заняты выработкой директив, инструкций, постановлений, направленных на руководство художниками. Даже в армии есть отдел, занятый искусством. Во всех республиках, во всех областях, во всех городах, во всех селах строго дублированы и повторены организации, занятые художником. Десятки тысяч бюрократов протирают штаны, надзирая за искусством.

Может ли представить себе человек, родившийся в Америке, чтобы президент страны, конгресс, сенат, Пентагон, ФБР и ЦРУ прекратили работать и поехали казнить Энди Уорхолла?! Сюрреалистическая ситуация. Но такое бывало не только в гротескные времена Хрущева. Достаточно вспомнить постановления ЦК и личные указания т. Сталина.

Но это не любовь к культуре. Советское министерство культуры имеет такое же отношение к культуре, как оруэлловское министерство любви — к любви.

Всю эту машину построил страх.

Страх Бюрократа перед творческой силой Моцарта.

Это еще одно полицейское ведомство, созданное многоликим коллективом бюрократов Сальери, чтобы убить Моцарта в человеке, защитить материалистическую идеологию от онтологических основ, заложенных в искусстве. Борьба с искусством ведется последовательно и коварно, как и борьба с религией. В искусстве, как и в религии, идеология видит главного внутреннего врага. Для советских идеологов любое

свободное искусство, как и вера в Бога, есть пятая колонна.

Борьбу с религией ведет социалистический атеизм, а с искусством — социалистический реализм.

Соцреализм

Так называемая «теория соцреализма» проста до глупости. Советский художник в настоящем должен видеть ростки будущего, а поскольку будущее — коммунизм, оно прекрасно. Голодный изображается сытым, уродливый — красивым, несчастный — счастливым.

Это социалистическая часть учения.

Но поскольку ложь должна походить на правду, изображение должно быть реалистичным.

Социализм плюс реализм. Вот и получился социалистический реализм.

При Сталине соцреализм был вульгарным, провинциальным натурализмом, прославлявшим прекрасного сов. Вождя, прекрасного сов. Человека, прекрасную сов. Корову и прекрасную сов. Природу. Гладко, сладко и доступно. Но постепенно и эта примитивно-пропагандистская потребность отпала.

Соцреализма как стиля в искусстве — не было и нет. Есть и были отдельные художники, писатели и музыканты, работавшие в разных манерах и стилях — от футуризма до реализма, — которых советская власть затравила, убила, заставила покончить с собой или эмигрировать. И после смерти или прижизненной деградации обозвала соцреалистами. Обозвала потому,

что соцреализму хотя бы для внешнего мира нужна видимость достижений. Но ни одного соцреалиста среди больших художников быть не может. Потому что основой соцреализма является психологическое состояние, несовместимое с творчеством: покорность, искусство «чего изволите».

Это — лакейская готовность художника-бюрократа подчиниться любым требованиям бюрократа-функционера. Все должны быть как все. Если прикажут быть абстракционистами, все будут абстракционистами. И Академия художеств будет названа Академией художеств соцреалистического абстракционизма СССР.

Соцреализм — это не стиль искусства, это стиль поведения. Быть соцреалистом — значит быть как все бездарные. Бездарность стала эталоном. Потому что дарование предполагает персональность, а персональность выводит из строевого шага армии, идущей в никуда.

В современной советской культуре умер даже пафос пропаганды. Остались только негативные задачи. Эта псевдокультура создается, чтобы не было другой, реальной культуры. Даже монумент Марксу ставится не для того, чтобы поражать воображение величием этого человека. Нет. Он ставится просто, чтобы занять пространство, чтобы на этом месте не было монумента какой-либо нежелательной персоны.

В СССР порой даже функционеры жалуются: «Что за пропаганда у нас такая серая...» Они бы, может, и не прочь, чтобы ярче и осмысленней. Но **НЕ** серая опасна, так как в не серой должен проявиться темперамент и воля художника.

Негативная функция порождает огромную армию людей, которых я назвал племя **НЕ.**

Эти люди поняли основную идею соцреализма. Негативный, а не созидательный смысл происходящего. Эти люди требуют от общества материальных благ и престижа не за то, что они создали, а за то, что они не создали ничего, т.е. не создали ничего ошибочного, т.е. ни разу не поступили плохо с точки зрения советской власти. Эти люди требуют вознаграждения за то, что они не проявили талант, за то, что, будучи безупречными, импотентными, они неопасны. Более ловкие и приспособленные из этого клана становятся критиками так называемой буржуазной идеологии и палачами всего талантливого, появляющегося в советском искусстве.

Весь марксизм и вся советская школьная культура построены на принципах негативизма. Маркс весь вырос на негативизме. Он — мощный критик капиталистической системы своего времени. Но всякое позитивное начало устройства мира у него утопично. Это в лучшем случае политическая поэзия. В результате советские люди — мастера обвинений и разоблачений.

Советская философская наука — это в основном тома разоблачений о том, чего **НЕ** надо. Они мастера **НЕ.**

Это теория и практика великого **НИЧЕГО.**

Соцреализм — это не искусство

Когда мы говорим о стиле в искусстве, у нас возникает образ, знак, символ. Я произношу слово **ГОТИКА**, и вы мысленно вычерчиваете устремленную вытянутость вверх.

Архетип. Знак. Яркий признак существования стиля. Это обязательно не только для культуры, сложившейся во времени.

Различные направления сегодняшнего дня содержат яркие признаки узнаваемости: импрессионизм, абстракционизм, поп-арт.

Прошу вас сосредоточиться и представить себе соцреализм как целое — не как описываемое социальное явление, а как знак. Я убежден: вы не видите никакого образа, никакого символа. Потому что всякий символ есть знак чего-нибудь, образ какого-то бытия.

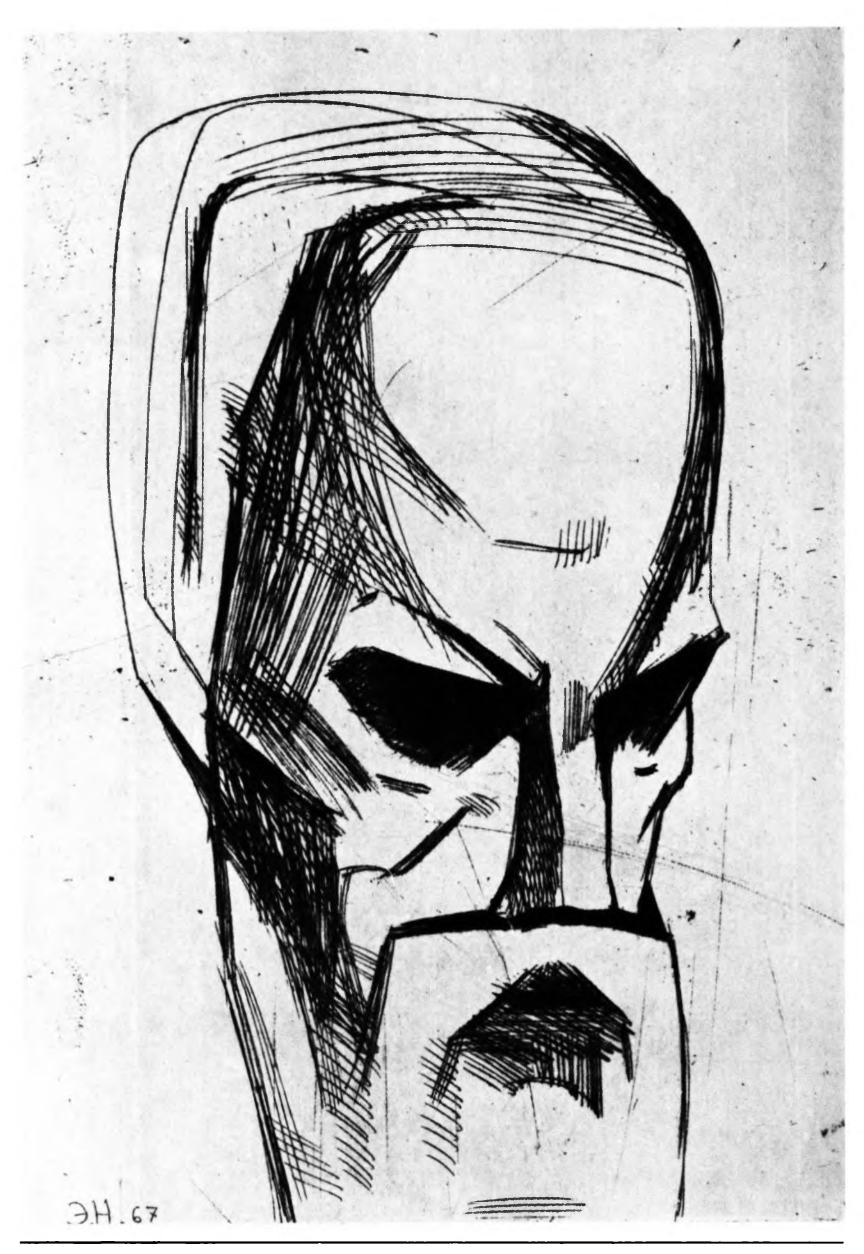
Катакомбная культура

Теория и практика великого **НИЧЕГО.** Духовное небытие порождает скуку. Скучают все: чиновник-начальник, который заказывает работу; чиновник-художник, который ее выполняет; чиновник-функционер, который ее принимает. И конечно, народ, для которого эта скука создана.

Скука стала своеобразной формой патриотизма. Общество погрузилось в скуку и апатию, и даже страх всех перед всеми не делает существование осмысленным. Но скука не может заменить естественную, врожденную потребность людей в духовной жизни.

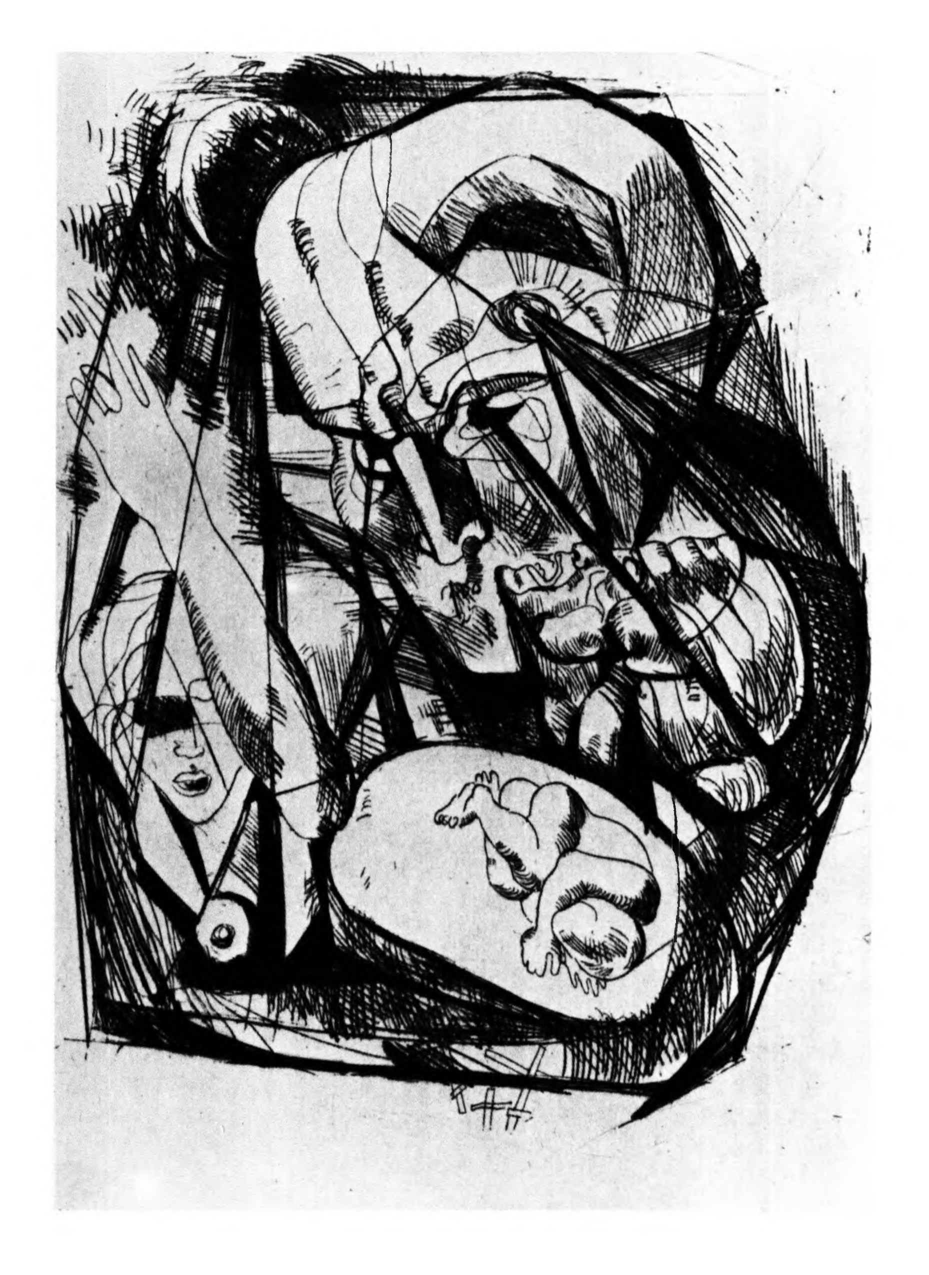
Скука порождает протест

Мы зачастую не учитываем влияния скуки на историю. Именно застой, духовная затхлость обществ и институций порождала как протест — взрывы духовной энергии.

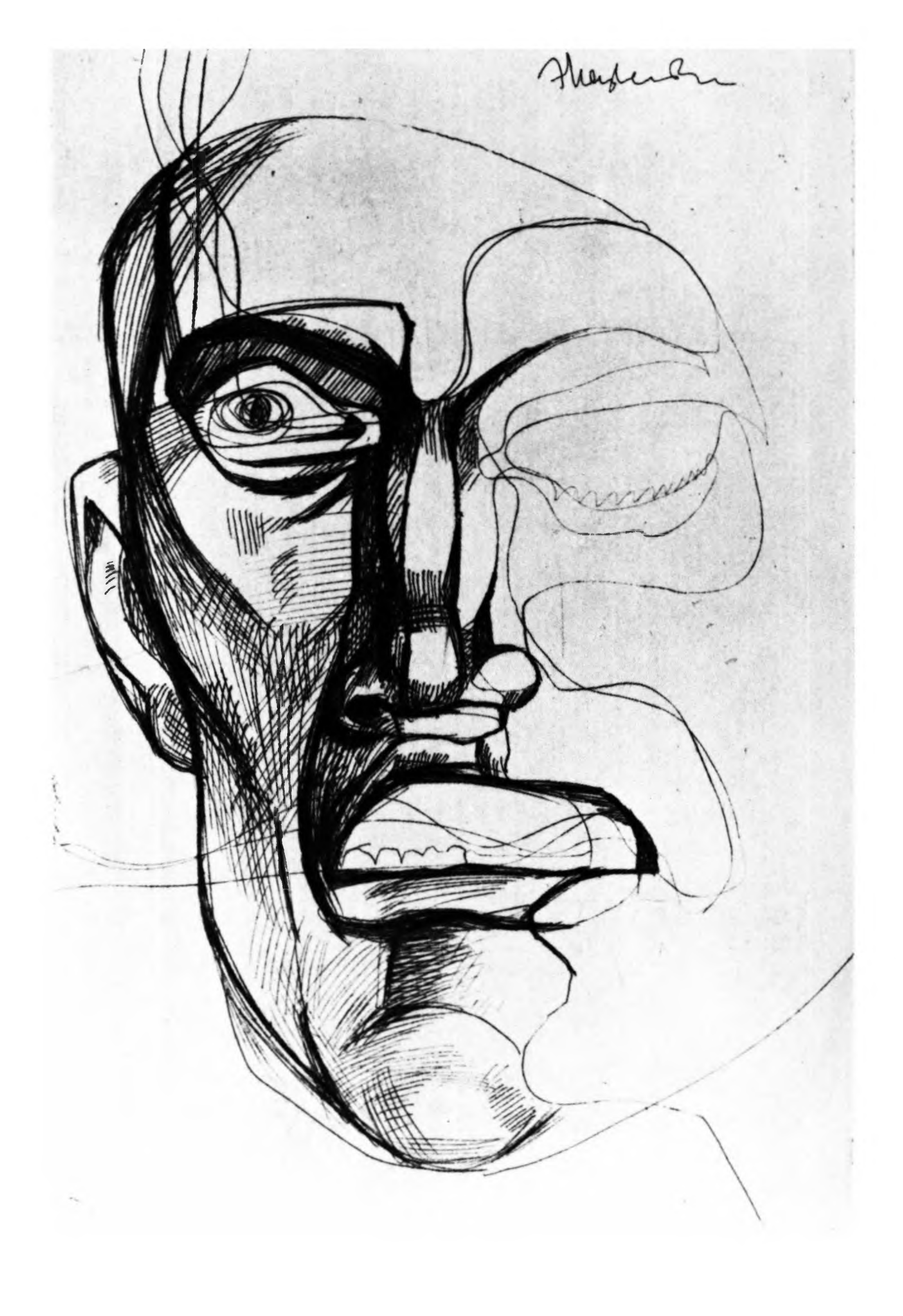


Иллюстрации к роману Ф.Достоевского
«Преступление и наказание» 1967 – 1969

Ф.М.Достоевский



Убийство



Раскольников



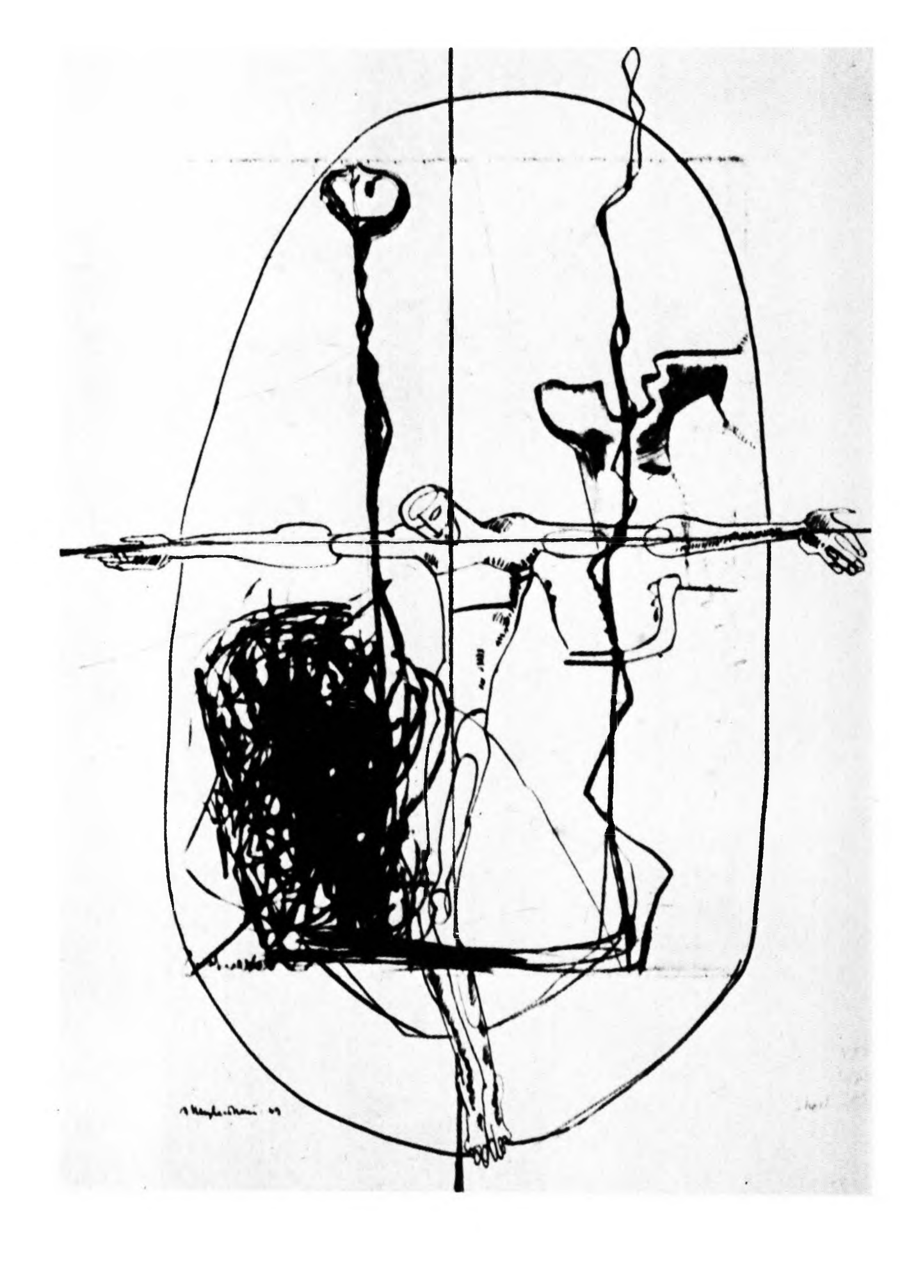
Между крестом и топором



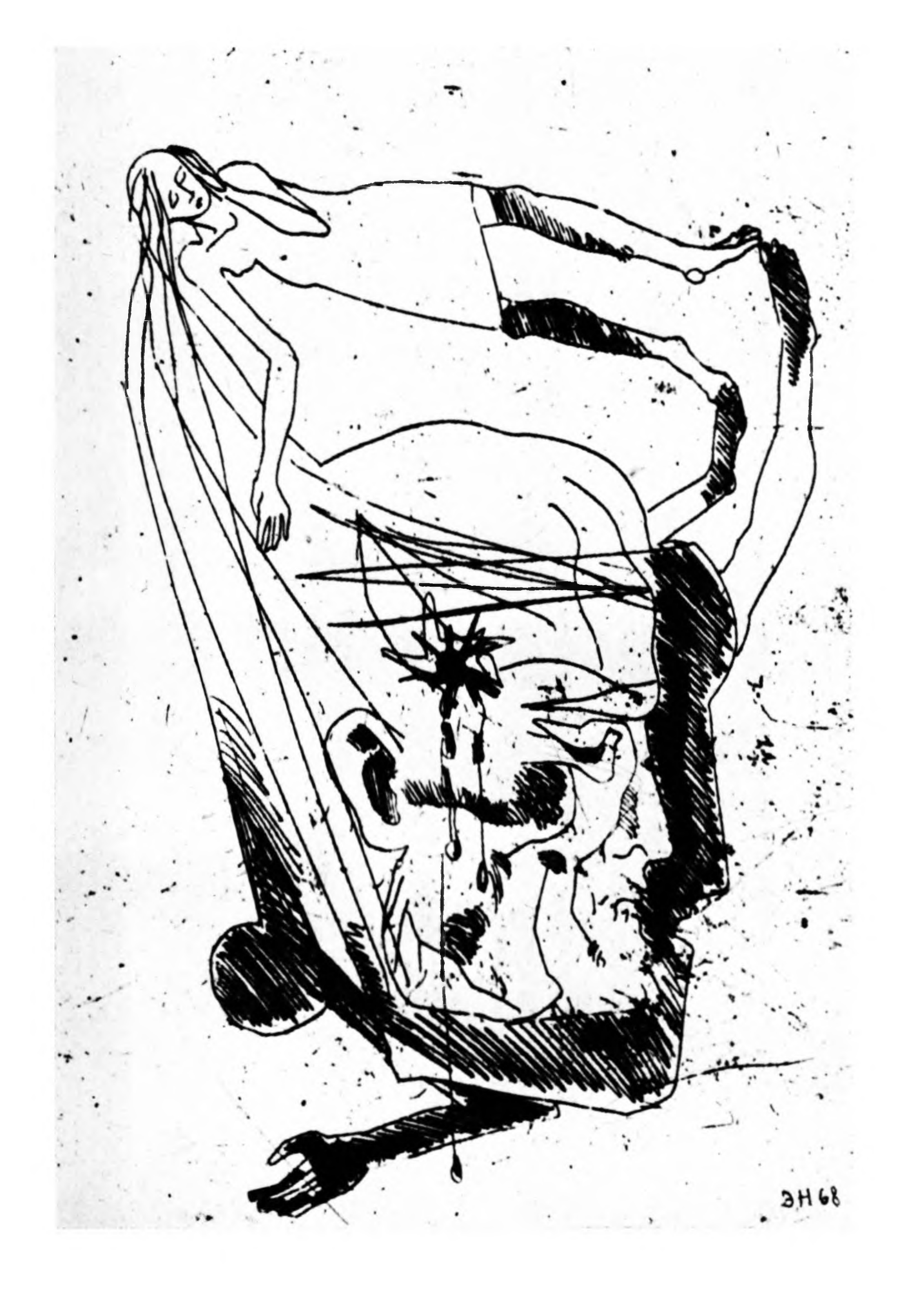
Соня и крест



Черное солнце



Очищение через страдание



Самоубийство Свидригайлова



Двойники: Свидригайлов, Раскольников



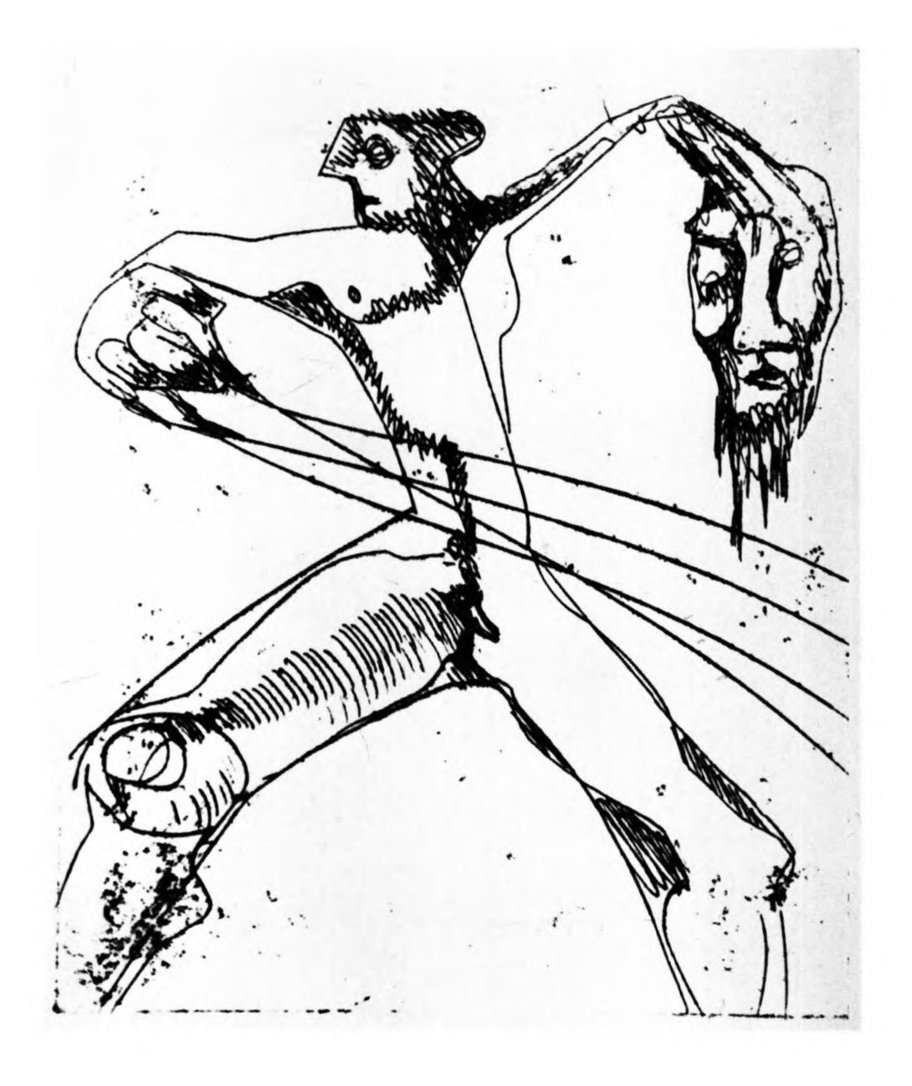
Внутренний мир Свидригайлова



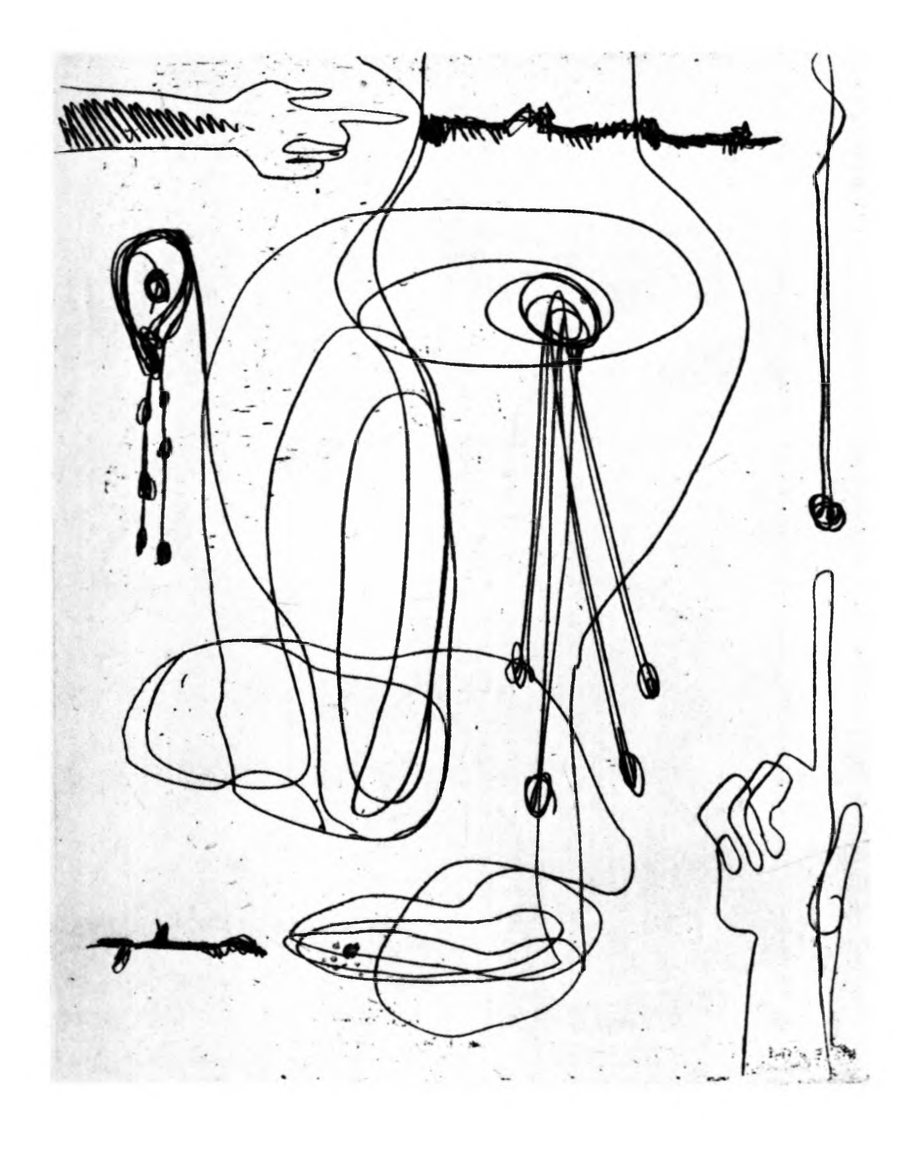
Полифония



Гравюры из цикла «Судьба» 1973 — 1975



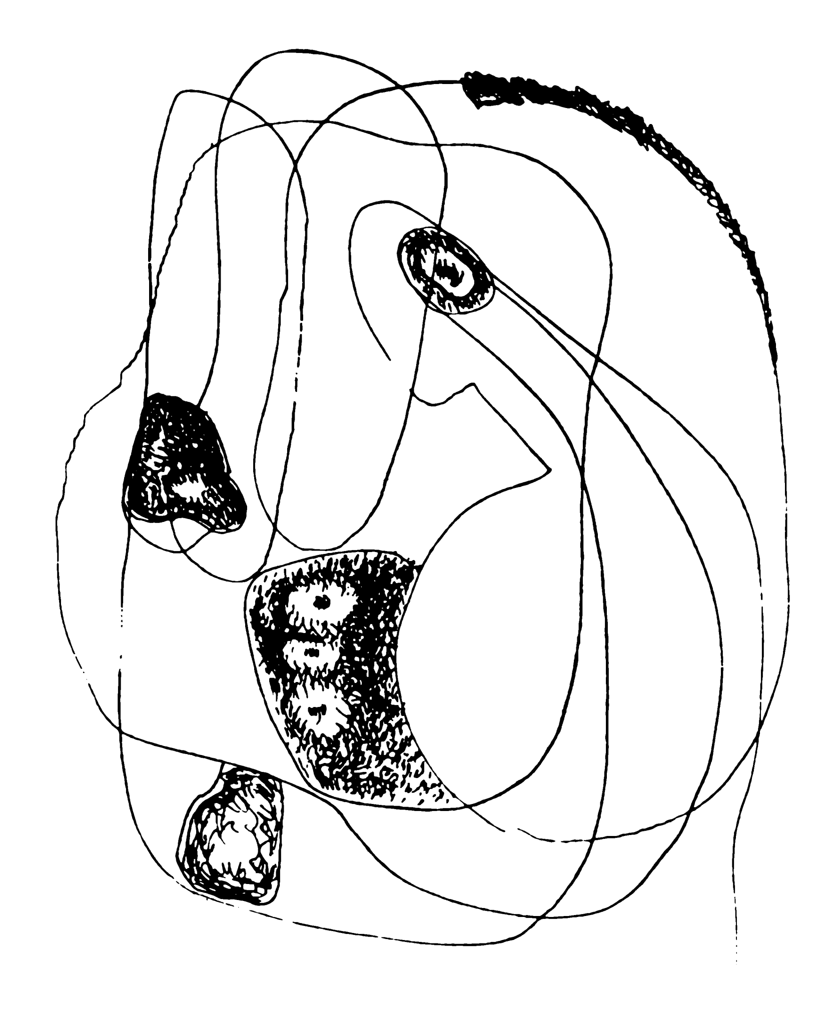
Гравюры из цикла «Судьба» 1973 — 1975



Гравюры из цикла «Судьба» 1973 — 1975



Гравюры из цикла «Судьба» 1973 — 1975



Гравюры из цикла «Судьба» 1973 — 1975

Все лучшее уходило в катакомбы, создавая новую культуру. Более могучую, чем официальная. Более искреннюю. Более содержательную.

В российской действительности художник всегда брал на себя нравственную и философскую ответственность. Еще до появления в России философии в западном смысле слова было понятие «умозрение в красках». Эта традиция сохранилась и поныне.

Отцы русского авангарда форму рассматривали как продолжение метафизики, как путь к духовным высотам.

Я писал уже, что очень часто на Западе возникает недоуменный вопрос о мессианских претензиях русских интеллектуалов. Совершенно ясно, что мессианство — не только российская черта. Но в таком чистом, законченном, а иногда и карикатурном виде в России художников было больше.

Когда бесправный не может получить ответ на свои вопросы от официальных институций, когда жаждущий духовного совершенства не доверяет официальным духовным пастырям, **ХУДОЖНИК БЕРЕТ НА СЕБЯ ОБЯЗАННОСТЬ ГОВОРИТЬ ПРАВДУ.**

Это было и в более либеральной царской России. Это тысячекратно усилилось сейчас.

Искусство становится не профессией, а служением высшим ценностям, **МИССИЕЙ. КРАСОТА МИР СПАСЕТ.**

Бюрократ знает эту тенденцию живой русской культуры и, как огня, ее боится.

Страх тех, кто живет запугиванием, становится больше, чем страх преследуемых. Катакомбная культу-

ра все больше и больше борется с официальной, иногда дерзко, а иногда — прикрываясь эзоповым языком, герметичностью текста.

Чиновнику снятся страшные сны: о заговоре неуправляемого искусства, о подтекстах. И этот кошмар чиновничьего сна породил профессию **СПЕЦИАЛИСТА ПО НЕУПРАВЛЯЕМОМУ ПОДТЕКСТУ.**

Ирония состоит в том, что если есть специалист по чему-нибудь, то должен появиться специалист и по нему. А потом отдел специалистов по специалистам. А потом министерство специалистов. И так в геометрической прогрессии.

А в итоге этой чиновничьей логики страна должна прекратить выращивать хлеб, производить металл и вообще работать — все должны следить друг за другом, чтобы выловить **НЕУПРАВЛЯЕМЫЙ ПОДТЕКСТ.** И хотя в какой-то степени это происходит, но все же живая жизнь — это не английская детская баллада «Дом, который построил Джек». И где-то наступает критический предел, неподвластный чиновнику.

КАТАКОМБНАЯ КУЛЬТУРА ЖИВА. И ЗА НЕЙ БУДУЩЕЕ.

II

Западным экономическим принципом является **ЭФФЕКТИВНОСТЬ.** Культурным — **САМОРЕАЛИЗУЮЩАЯ ЛИЧНОСТЬ.** Но свободная личность, сталкиваясь со свободным и хорошо организованным рынком, часто терпит поражение. Рынок, исходя из

экономической эффективности, поддерживает соцреализм — не коммунистический, а гедонистический соцреализм.

Сенсуальный салонный конформизм

Мещанин-потребитель хочет, чтобы художники его обслуживали, украшали его жизнь, побеждали его скуку или были объектом вклада денег. **ОТКУДА МЫ, КТО МЫ, КУДА МЫ ИДЕМ?** — перестает интересовать человека, ставшего рыночной личностью.

Для художника же ставить эти вопросы вообще считается неприличным. Чем-то вроде нарушения правил хорошего тона. Современный художник, как и джентльмен, должен говорить только о пустяках. Существующий плюрализм формы, необъятное разнообразие стилей в современном искусстве не снимают проблемы. Если мерить большую массу современного искусства на фоне великих вопросов человеческой жизни, оно приближается к соцреализму по своей однодинамичности и конформизму.

Постиндустриальное общество. Общество джентльменов.

Общество, ориентированное на отдых, требует гедонистического искусства, так же как и массы, получившие хлеб, жаждущие зрелищ. Нувориши нового времени рассматривают художника как декоратора или клоуна.

Трагическую маску клоуна носили Пикассо, Дали, Дюшамп и другие. Мудрость под маской шута — древняя традиция. Они были провоцирующими и трагиче-

скими клоунами. Но вызывающая роль трагического клоуна, кажется, ушла в прошлое. Новое поколение клоунов комично. Они не провоцируют и воспитывают — они обслуживают. Хотя носят революционные маски. Это пудели, подстриженные подо львов.

В чем причина конформизма искусства? В депрессивности общества, в проклятом отчуждении.

А может быть, в основу мировоззрения рынка и художника ложатся одни и те же ценности?

Человек создан для счастья, как птица для полета. Кто это сказал? Представитель эстетического бунта 60-х годов? Молодой поклонник чувственного Орфея, восставшего против трудолюбивого Прометея?

Нет, эти слова стали одним из основных лозунгов соцреализма. «Рай немедленно» — кто это сказал? Создатель соцреализма? Нет, это один из основных лозунгов эстетики бунта. Соцреализм и гедонизм объединяет то, что под счастьем понимается не духовное возвышение, а материальное обладание, и неважно, что в пестром движении новой культуры присутствуют мистические мотивы раннего христианства, тантры буддизма. Персонажи космологического мифа освобождены от онтологии. Фрейдистская антропология, и естественный человек Руссо, и многое-многое другое заключают брак с марксизмом, т.е. с наиболее последовательным материализмом. Карнавал, массовое действие неврологической мистерии, психодрама — дело не новое, известное с глубокой древности.

И постепенно яркие и разнообразные костюмы собравшихся в толпу индивидуалистов чем-то начинают

напоминать армию. Экстравагантные нарциссы уже не выглядят экстравагантно. Они становятся как все.

Карнавал начинает приобретать институциональный характер. Ходили же организованные революционеры Французской революции в римских одеждах. А вот и «новый» лозунг. Найти политическую функцию искусства, которая не покажется консервативной. Так это же и есть лозунг, с которого начинался соцреализм. Круг замкнулся. Эстетический Орфей превращается в практического Прометея. А Прометей, как известно, умел хорошо считать.

КУЛЬТ ОРГАЗМА И КУЛЬТ МАМОНЫ ПОДАЮТ ДРУГ ДРУГУ РУКИ.

Модернистское искусство — это лучшее, что создано на протяжении XX века. Оно оказало мощное влияние на лицо нашего времени, на образ мышления людей. Через массовую культуру влияние и популярность художников достигли небывалых в истории размеров.

Но, как это часто бывает, победитель оказывается побежден своим же оружием. Новое, ставшее целью, становится игом нового искусства. Новому придается рыночный смысл. Технологические понятия, правильные для оценки машины, применяются для оценки духовной человеческой активности. Новое стало означать лучшее. Новые машины, новый телевизор. Лежащему на новой софе необходимо новое искусство. И торговцами создается новый гений. Совсем свежий. Гений последних 15 минут. Заказанный бунт упаковывается в целлофановые обложки модных журналов. Дозируется

и продается как фармацевтические средства: для расслабления, половой активности, сна. Но рынок чуток и динамичен. Он моментально реагирует на любые изменения вкуса потребителя. Здесь, как нигде, отработано взаимодействие прямой и обратной связи. Времена меняются. «Радикальных детей либеральных отцов» начинают заменять «консервативные дети радикальных родителей». Появляется тоска по устойчивым ценностям. И рынок сам возвращает нам имена художников, имевших мужество выстоять перед напором моды.

У свободного рынка нет идеологической задачи убить Моцарта. В СССР убийство творческой потенции в человеке исходит из практических основ социализма. На Западе сам художник проникается рыночной психологией. Для имеющего мужество остаться одиноким рынок не страшен. Дело рынка — торговать, дело идеолога — растлевать. Дело художника — растить в себе талант, дарованный Богом.

Свобода часто порождает зло. Но свобода также дает возможность творить добро. Это зависит от самих людей. Я верю в духовную силу американской идеи свободы. Из осознания своей персональной ответственности перед лицом свободного выбора рождается храбрость.

Невероятные просторы этой страны — не просто географическое пространство. Простор становится элементом человеческой психологии. Пространство объединяет все нации и народы мира. Шаг за шагом, в борьбе и противоречиях, формируется подлинная культура, вбирающая в себя прошлое и настоящее из самых разных цивилизаций.

Русская катакомбная культура, защищающая свободу под символами креста и звезды Давида и выходящая из подполья, передает Америке свой многострадальный опыт, в котором идея свободы составляет цель, смысл, выбор, волю и замысел.

Америка — молодая страна вечного обновления, земля быстрых и нескончаемых перемен. Движение — это надежда. В Америке есть надежда на появление искусства, в котором глубина вертикали, содержащей онтологические, метафизические и другие исторически сложившиеся ценности, совпадет со стремительностью горизонтали, вобравшей в себя модернистские ценности века технической революции. И в точке пересечения вертикали, идущей из бесконечного низа в бесконечный верх, и стремительной горизонтали сегодняшнего дня возникает новое искусство.

Глава 10

Гений на рынке искусств

Что такое искусство? Есть ли ответ? Ответов много — они принадлежат философам, критикам, социологам, но я позволю себе начать с того, какое определение искусству дал американский суд.

Историю эту мне рассказал бывший директор американского музея «Модерн арт», человек, которого называют отцом американской фотографии, — Эдвард Стайхен. Дело было связано с иском Стайхена к таможенным властям, которые не разрешили ему ввезти без пошлины в Америку небольшую абстрактную скульптуру Бранкузи. Вообще по американским законам предметы искусства, ввозимые из других стран, не облагаются налогами. Но, по-видимому, то, что вез Стайхен, меньше всего отвечало представлениям таможенников об искусстве. И хотя налог, который ему предложили уплатить, был невелик, сам вопрос в глазах Стайхена имел принципиальное значение. Поэтому

Впервые напечатано в журнале «Время и мы», 1988, №100.

дело и дошло до суда, который вынес следующее решение: «Предметом изобразительного искусства может считаться любой объект, который его создатель считает искусством и при наличии еще одного человека, который соглашается с тем, что это искусство».

На первый взгляд перед нами типичный образчик судебной казуистики, вроде бы даже лишенный смысла. Какой-то, скажем, графоман малюет на холсте нечто невообразимое и под восторженные похвалы жены или любовницы объявляет себя творцом искусства. Но, как часто бывает в правосудии, нечто, кажущееся на первый взгляд нелепым и алогичным, оказывается исполненным глубокого смысла. Да, наш графоман объявит себя Ван Гогом или Рафаэлем и пусть даже будет признан таковым его подругой жизни (то есть налицо второй человек, подтверждающий его гениальность), но он так и останется никем, пока не получит признания общества. Однако самое важное тут другое: каждому человеку в этой стране дано право взять в руки кисть или резец скульптора и вступить на стезю искусства. В этом смысле решение по иску Стайхена являло собой великий триумф свободы искусства. Свобода эта дается всем. Никто не ограничен в праве дерзать и доказывать свою гениальность. Все остальное зависит от личности художника. Общество снимает с себя ответственность — ответственен сам создатель.

В СССР насчитывается 14 тысяч художников. Что их отличает от прочих смертных? Одно-единственное: что они — члены Союза художников, союзного или республиканского, или разных там МОСХов, ЛОСХов, РОСХов, и, появись за их пределами триж-

ды Пикассо или Сальвадор Дали, они так и останутся никем. Рафаэль, не вовлеченный в Союз художников, ничего не значит и никому не нужен.

В одном Нью-Йорке 470 тысяч художников, то есть в тридцать с половиной раз больше, чем во всем СССР, и это только американцев, то есть людей с паспортами Соединенных Штатов, а сколько художников-эмигрантов, легальных или нелегальных?

Что же отличает американского художника от всех прочих смертных? В Нью-Йорке, где нет никаких творческих союзов? Где никто за них не ответственен? Никто и ни на что их не наставляет? Отличает их то, что они назвали себя художниками и готовы это доказать на рынке искусств. Ведь из 470 тысяч, вышедших на рынок, за счет искусства кормится меньше одной десятой. Думаю, что в этих двух цифрах заключен глубокий драматизм ситуации: необычайное напряжение и небывалая по остроте борьба художника за то, чтобы выжить и утвердить себя на рынке искусств.

Возникает и другой вопрос: откуда за короткий период появилось столько художников, столько людей, претендующих на причастность к искусству, на интеллектуальность, а зачастую и на гениальность? Начнем с того, что в Америке в течение трех технических революций было высвобождено гигантское количество людей, занимавшихся раньше физическим трудом. Сорок процентов фермеров еще недавно кормило 60 процентов населения Америки. Сегодня, как мы знаем, лишь два процента кормит все население страны. И произошло это на протяжении только одного поколения. Где же остальные тридцать восемь про-

центов? Часть, вероятно, ушла в бизнес, часть — в армию, кто-то в медицину, кто-то в юриспруденцию, но все эти люди не составляли большинства. Большинство, как не трудно понять, не имело ни желания, ни упорства, ни, главное, денег, чтобы получить образование и подняться на верхние интеллектуальные этажи общества. И вот самым легким в этих условиях оказалось объявить себя «интеллектуалом»: писателем, поэтом, художником, — записав в налоговой декларации: «писатель-сэлфимплоймент» или, скажем, «художник-сэлфимплоймент» — ничего прочего, чтобы стать «интеллектуалом», в этой стране не требуется.

Мы можем лишь догадываться, как протекала эта «интеллектуальная революция», сколько самолюбия, страстных надежд, ущемленных амбиций ринулось в эту «брешь», какое море дилетантов перемешалось с профессиональными художниками, какая армада психопатов провозгласила себя непризнанными гениями, сколько псевдоинтеллектуалов оказалось рядом с людьми действительно высокого духа.

Все это и определило обстановку на рынке искусств, где в мутном, грохочущем потоке графомании все труднее отличить дилетанта от творца, новатора от простого вульгарного провокатора, творца гениальных провокаций от его жалких имитаторов.

Любой художник претендует на личностную исключительность и куда чаще, чем кажется окружающим, верит в собственную гениальность. Неспособность доказать это рождает у него душевную ранимость, несоразмерные амбиции, он впадает в депрессию, становится истеричным и готов отрицать все, и в первую очередь

саму окружающую его р е а л ь н о с т ь. И очень часто, когда я вижу толпы левых интеллектуалов-художников или писателей, требующих свободы творчества (которой якобы лишило их общество), когда я наблюдаю их бурные манифестации протеста, я начинаю догадываться, что вот таким, модным в наше время образом они изливают бурлящую в их душах горечь от собственных неудач. Это протест против века, который дал им возможность заниматься тем, что им генетически не свойственно, бунт против судьбы, которая немедленно, как говорится, не отходя от кассы, не сделала из них Микеланджело или Данте. Тут и впрямь есть от чего рехнуться. Ведь себе, жене или любовнице они уже объявили себя гениями, они страстно уверовали в это и теперь мечут проклятия на общество, которое не готово их признать. Их внешняя революционность, по существу, является позой готовности. Это как в любовных играх, когда протест является призывом: призыв, обретающий форму протеста. Истерические крики: «Нет! Нет! Не хочу!» – фактически служат страстным зовом: «Я готов! Я готова! Я здесь! Почему ты меня не берешь!»

Приведу одну сценку из моих теперь уже давних записок о нью-йоркском рынке искусств, сценку карикатурно-пафосную, но сделанную по первым, очень острым впечатлениям. И потому, заранее извинившись перед читателем, не стану в ней ничего менять.

> Многие выставки искусства напоминают мне юношеский онанизм, цинизм испуганности жизнью, поверхностное юношеское прыщавое остроумие, любование собственной свободой

переростка, дитяти, который смело сказал маме, что не будет есть кисель на третье. Вот один смелый, в очках, натаскал камней на паркетный пол в прекрасное помещение, недоступное для других. И без ритма, без какого-то визуального напряжения просто набросал их на паркет. Дамы, смокинги, шампанское, коллекционеры, кино. А он независимый и гордый, студенческие ушки горят: «Да, знаете, протест. Концепция протеста. Антиэстетика. Не хотите ли шампанского? Извините, оставлю вас — критик из «Арт Америка» пришел». И это в минуты, в те самые минуты, когда твои же сверстники вместе с камнями летят взорванные и падают — кто на землю, кто в океан, кто в болото, а кто и на паркет. Я видел камни от взрывов на паркете в Вене и Будапеште и видел камни, упавшие на паркет дворцов, я сам взрывал эти камни. И поверь, что камни эти выглядели более драматично, в них было больше напряжения и искусства, потому что их бросала горькая судьба. Эти камни разламывали социальные и спиритуальные силы, а не жалкие импотентные концепции коммерческого успеха. Посмотри на камни, которые дьявол бросает сегодня, если до тебя не долетело эхо прошлых каменных игрищ. И устыдись, и научись бросать камни. Бросай так, чтобы в них слышался вопль камней, а не шелест нейлоновых ляжек богатых старух, боящихся отстать от моды. Бросая же камни, помни, что есть время бросать камни, а есть время собирать их.

По-человечески, может быть, и жалко этих неудачников и протестантов в искусстве. Но социальные процессы, идущие в мире, не считаются с нашими эмоциями. И сегодня рынок искусств есть единственный и высший судья, которому художник выносит на суд свой товар. Другого судьи просто нет. Другие судьи от лукавого, под стать тем, кто разбрасывает камни под шелест нейлоновых ляжек богатых старух.

Но что значит быть признанным рынком? Когда-то человек, появляясь на свет Божий и получая имя Джона или Ивана, мог прожить, не меняя себя, всю жизнь. Он, может быть, и пытался превзойти отца и деда, пытался иметь больше угодий, больше скота, быть более уважаемым, чем предки, но, в сущности, до последнего дня он оставался самим собой, тем самым Джоном или Иваном, которым его нарекли в семье. Все изменилось в наш сверхдинамичный век, уподобивший миллионы людей роботам, выполняющим определенные функции в обществе: человек потерян в этом мире, он ничто, и данное ему в отчем доме имя — это только знак, который ничего не значит до тех пор, пока не произойдет его второго рождения и мир не узнает о нем. Это второе рождение человека происходит как социальное крещение. В действительности его признают личностью лишь тогда, когда пресса, телевидение или радио объявят на весь мир, что на земном шаре появилась такая-то замечательная звезда экрана, или такой-то гениальный писатель, или такой-то выдающийся актер. Не родители, но управляющие миром средства массовой информации становятся истинными крестителями человека. Вот за это социальное крещение и идет борьба в мире актеров,

ученых, писателей, политиков, проституток, террористов... Любыми способами, дозволенными и недозволенными, вырваться из социального небытия — вот задача задач. Взгляните на графомана, пробивающего рукопись в издательстве, — не есть ли это жажда маленького человека быть замеченным, сублимация его протеста против социального небытия? И то же, когда террорист на глазах у мира добровольно подрывается на им же подложенной взрывчатке. И то же, когда я вижу идущего по улице паренька с огромным, включенным на полную мощность приемником — крик затерявшейся души в дебрях нашего грохочущего и давящего личность века.

Ну, а что же художник? Он-то как раз на авансцене этой жесточайшей борьбы за социальное крещение. Всякий художник — а не только бездарь и нигилист — нуждается в комплиментах и признании публики. А публика — это газеты, это критика, это и есть рынок искусств, на котором бессовестно хозяйничает буржуа и мещанин. Он-то в конце концов и решит судьбу художника, приобретя или отвергнув его работы. Но способен ли он понять его? Вот драматический вопрос, который проходит через всю историю искусств и оплачен потом и кровью многих поколений художников. Для буржуа искусство всегда было родом развлечения, клоунадой, услаждающей его часто неразвитый вкус. Для художника оно — способ выражения самого себя, его вывернутая наизнанку душа, крик этой души, на которую всегда было наплевать буржуа.

Так было на протяжении веков, пока в начале XX века в искусстве не произошло нечто такое, что по сво-

им последствиям сравнимо с Великой французской революцией. Но, если первая окончилась победой и торжеством буржуазии, то революция, о которой говорю я, повергла буржуа ниц и привела к величайшему триумфу искусства. Ее совершили великие художники авангарда, такие, как Пикассо, Дали, Дюшамп. Они навязали буржуа свою волю и приучили его покупать н е п о н я т н о е. И тем самым провозгласили право художника создавать н е п о н я т н о е в искусстве. Это и значило, что отныне художник получил право выражать в своих работах самого себя и больше не был обязан потрафлять дурному вкусу буржуа. Это был вызов свободы, значение которого трудно переоценить. Художники авангарда переигрывали буржуа на его собственном поле — на рынке искусств. С их помощью буржуа понял, что проморгал Сезанна, Модильяни, Ван Гога, и решил не ошибаться. А заодно пришел к заключению, что не всегда компетентен в том, что создает художник. И если искусство и является коммерцией, то коммерцией особого рода, в которой ему, буржуа, не так-то просто разобраться.

Победа художников авангарда была пиром победителей, во время которого они не могли отказать себе в удовольствии наказать буржуа за его тупость. Дрессируя его, они шли на намеренные провокации, на всякие клоунады и нелепые шоу, заставляя буржуа преклоняться перед ними. Они выступали как мстители за художника — непризнанного гения, в течение многих поколений угнетаемого и оскорбляемого обывателем.

Однако заслуга мастеров авангарда не только в том, что они отстояли право художника на непонятное,

но и в том, что они стали особого рода новаторами, шаманами новой эпохи, которые использовали вечные архетипы, вечные символы, перекладывая их в новые ритмы и в новую музыку технического прогресса.

Это был парадоксальный и диалектически двуединый процесс. Он создавал свободу и несвободу одновременно. И еще более усложнял обстановку на бесконечно напряженном рынке искусств. Дело в том, что бурно происходящий технический прогресс привил потребителю мысль, что все новое является лучшим. И поэтому о предметах духовной культуры стали говорить в категориях технического прогресса. Новая картина или, скажем, новое стихотворение безапелляционно признавались лучшими, чем старые. Все, что не было новым, объявлялось критиками рутиной и предавалось анафеме. Художник, который хотел прослыть новатором, должен был ставить рекорды и устраивать для развлечения обывателя провокации, объявляемые последним словом в искусстве.

С другой стороны, на искусство оказывали влияние темпы развития технологии. И подобно тому, как каждый сезон на мусорные свалки выбрасывается устаревшая мебель, телевизоры, предметы быта, — подобно этому появилась музыка, которая меняется каждый сезон. Рядом со скульптурой, мучительно, годами создаваемой в мраморе и бронзе, стали появляться некие модернистские творения, которые можно было наскоро слепать из картона, из железок, быстро сварить. Стал рождаться новый поспешный стиль, являющийся, по существу, дилетантской профанацией искусства. Родился новый тип художника — поспеш-

17-1856

ного гения, гения последних пятнадцати минут. От мастеров авангарда он воспринял только одну традицию — традицию эпатажа и провокации. Но если Пикассо, Дюшамп и Дали были львами, бросившими вызов обществу, то сегодня иные из авангардистов, для которых все сводится к эпатажу публики, напоминают пуделей, подстриженных подо львов.

После сказанного должно быть ясно, отчего так трудно определить подлинные ценности на рынке искусств. Открывается поистине невероятное поле для самоутверждения неудачников, графоманов, самовлюбленных и капризных нарциссов, которые любыми способами рвутся наверх, в телекамеру, в гении — неважно, на сколько времени, пусть даже на пятнадцать минут.

С другой стороны, понятно и то, какой невероятной тяжести работа ложится на плечи подлинного художника. Верно, перед ним открыты все возможности доказать, что он гений. Но такие же возможности открыты перед каждым, кто объявил себя художником, согласно решению по делу Стайхена. И каждый борется, витийствует, вопиет. И рынок искусств превращается в джунгли, сквозь которые приходится пробиваться гению. Это, в сущности, и есть его плата за свободу, дарованную ему судьбой.

Положение можно было бы считать безнадежным, если бы на рынке, о котором мы говорим, не появилась еще одна фигура — я имею в виду владельца галереи, артдилера, продающего искусство. Может показаться странным, почему в эссе, посвященное психологии творчества, я ввожу этот далекий от творчества персонаж, который, может быть, и способен заработать на

искусстве миллионы, однако роль его никак не сравнима с ролью подлинного мастера. Но в том-то и дело, что сегодня на рынке искусств, в ситуации джунглей, которая здесь царит, артдилер — такая же решающая для искусства фигура, как и сам художник. Скажите, как разобраться в сложнейших хитросплетениях этого рынка? В этом бушующем океане страстей? В этой бесконечной мозаике вкусов, стилей, художественных манер и традиций? На этом базаре бриллиантов и неотличимых от них жалких подделок?

Мы живем в век узкой специализации. Человек не лечит себя сам, а идет к врачу, притом к врачу — узкому специалисту, так же как он не защищает себя сам, а идет к адвокату, и по возможности опять же к специалисту. И вот артдилер становится специалистом-экспертом в области искусства, к которому идет покупатель. Отсюда и вытекает его миссия, к слову скажу, миссия во многом творческая. Он не творец произведений искусства, но творец вкусов в искусстве. Он единственный, кто уполномочен рынком вершить над искусством суд и выносить суждения о реальной ценности художника — мастер или не мастер, годится или не годится.

Но на самом деле все обстоит гораздо проще, чем кажется на первый взгляд. Артдилер совсем не видит свою главную цель в том, чтобы вершить на рынке искусств экспертизу, он просто делает бизнес (как делают все остальные бизнесмены в этой стране), стараясь возможно дешевле покупать работы художника и продавать их как можно дороже, получая при этом максимальную прибыль. И художник идет к галерейщику не от прилива любви к нему (какая уж тут любовь, если

надо отдать ему львиную долю заработанных денег). И покупатель идет в галерею по необходимости — где же, как не в галерее, ему найти работы художника? Он знает, что покупает его работы втридорога, и все же готов платить галерейщику за то, что тот гарантирует полноценность покупки. Переплачивая галерее, он платит процент за экспертизу. Как видим, в этом треугольнике: художник — галерея — покупатель — нет никаких сентиментов, но лишенный эмоций механизм этого рынка отбирает все-таки лучшее, по крайней мере если взглянуть на его работу в масштабе времени. И что же в результате? В результате рождаются галереи-суперзвезды. Рядом с гением-художником рождается гений-артдилер, который сам становится творцом гениев на рынке искусств. Он не просто покупает работы художника — сегодня подобные сделки из эпохи первоначального накопления. Галерейщик-суперстар вкладывает деньги в художника, в рекламу его работ, в средства массовой информации и, вложив в будущего гения сотни тысяч, пытается заработать на нем миллионы. Публика безгранично верит такому артдилеру: неважно, каким кажется ей данный художник, важно, что он выставляется в галерее Кастелли, или в галерее Ауэрбаха, или в галерее Фридмана, и сама галерея превращается в своего рода кабинет алхимика. Мешок с гарбиджем, лежащий у входа в галерею Кастелли, — это только мешок с гарбиджем, но, внесенный внутрь галереи, он становится произведением искусства, за которое может быть назначена баснословная цена.

Итак, искусство превращается в крупный бизнес, который, может быть, и не вызывает у нас чрезмерного

восторга: что ни говорите, а звон долларов — не лучший аккомпанемент для бессмертных творений гения. Но, как видно, другого механизма развития искусства в свободном мире не существует. Быть может, было бы приятнее, если бы существовал некий высший ареопаг, высший разум, способный отбирать совершенное в искусстве и направлять его к высшим и гуманным идеалам. Но мы знаем, чем чреваты подобные социальные утопии — мечтания о едином, направляющем разуме выливаются в министерства идеологии и союзы художников, способные стать лишь похоронными бюро гениев.

Глава 11

О египетском искусстве

Возможность побывать в Египте представилась мне довольно неожиданно осенью 1968 года. После краткого знакомства с Каиром мы съездили в Карнак, Луксор, Александрию, осмотрели мусульманские и древнеегипетские храмы, побывали в Долине царей. Вслед затем мы прибыли на великую асуанскую стройку, где моим друзьям (арх. Ю.Омельченко и П.Павлову. — *Прим. ред.*) и мне как скульптору предстояло построить монумент, отображающий нашу пластическую современную культуру в стране совершеннейших памятников глубокой древности. Задача ответственная, глубоко человеческая, утверждающая еще раз связь времен и континентов.

Традиция возведения монументов, увековечивающих большие события, близка народам и Востока и России.

Впервые напечатано (в сокращении) в журнале «Новое время», январь 1969.

Грандиозный масштаб плотины, озера, гидростанции и бескрайний окружающий ландшафт продиктовали большой размер монумента. По форме это цветок лотоса, традиционный для египетской скульптуры. Его высота 85 метров, стало быть, выше 26-этажного небоскреба. Пять лепестков-плоскостей, создающих напряженное динамическое пространство, покрыты рельефами. Фигуры рельефа располагаются по спирали, созданной языками пламени. Масштаб их нарастает от нижних фигур сжатых, согнутых, поверженных рабов, через распрямляющихся людей, до гигантской фигуры Свободного Человека.

К монументу ведут двс параллельные дороги — это пути двух народов, — в месте соединения которых из воды, дающей жизнь людям, расцвел 85-метровый цветок — символ жизни. Конечно, проблема монументальности не ограничивается определением объема или масштабов произведения в пространстве, поскольку, говоря о монументализме, мы подразумеваем не только конструктивно организованную массу. Монументальность — это прежде всего духовное содержание, особые отношения со зрителем. Монумент — не риторика, а героика — не ходули. Глядя на пирамиды, храмы, мечети, я ни на минуту не мог отделаться от профессиональной задачи.

Именно так я запомнил Египет, о культуре которого написаны тома. Поэтому, не повторяя общеизвестное, расскажу о некоторых впечатлениях скульптора. Что меня потрясло в египетской культуре? Зная ее по репродукциям, я был подготовлен к некоей каноничности, скованности, единообразию. Все было вроде бы

знакомо чуть ли не с самого детства: силуэты пирамид и скульптур, рельефы и настенные росписи, очертания гробниц и прямоугольных зданий. Поэтому самой большой неожиданностью оказалась для меня горячо пульсирующая жизненность египетского искусства, его необычайная реалистическая убедительность. Мы были знакомы с конструктивной ясностью, лаконизмом и монументальностью, которые прославили искусство древнего Египта и обессмертили его в веках. И вдруг в единообразной схеме построения фигур и рельефов открылось замечательное многообразие и какая-то почти таинственная жизненность. И очень близким показался мне гигантский метафорический багаж, который на протяжении тысячелетий накапливало искусство Египта.

Первое, что явно и требовательно бросилось в глаза, — это разрыв между утверждением, что сам масштаб египетских сооружений, его пластическая конструкция и магическая суть якобы созданы таким образом, чтобы подавить и унизить человека. Возможно, и даже скорее всего, по-книжному это так. Действительно, фараоны возвеличивали себя, угнетали людей, эксплуатировали рабский труд для возведения практически ненужных, особенно с точки зрения нашего прагматического XX века, сооружений. Но если смотреть незамутненными глазами, без груза концепций, часто предвзятых, то во всем: от пирамиды до сосуда, от колосса до бытовой статуэтки — вы увидите благородство, достоинство.

Никакой жестокости, даже в сценах войны и охоты. Это искусство необычайно монументальной силы воздействия, силы, никогда не переходящей в гру-

бость, в навязчивость и тягостность риторического монументализма, пытающегося размером вдолбить мораль. Для такого искусства монументализм и человечность — две вещи несовместимые.

Несмотря на огромные масштабы и величественность колоссов, несмотря на торжественность и ритуальность, несмотря на мощную конструкцию, тяжесть и статику, характерную для египетского искусства, оно изысканно, хрупко и даже женственно. Сила не противоречит человечности, а выявляет ее. Действительно, все египетские изображения несут отпечаток строгой иероглифической системы. Сочетания фигур, их позы есть знак. Но художественный феномен состоит в том, что сквозь скованность системы и не вопреки, а, видимо, благодаря ей пробивается необычайная жизненность изображения. Да и сами скульптуры, освещенные реальным, а не музейным светом, становятся не жесткими, не такими уж каноническими, какими мы их видим на репродукциях.

Заданность схемы как бы сжимает могучую и очень живую, несмотря на условность, плоть, что и создает напряжение. Скованность египетской скульптуры — это не спокойствие, а замкнутое движение внутри формы. Даже если мы возьмем просто иероглифы, то при сохранении контурного написания знака внутри изображения в зависимости от освещения изменяется характер и глубина рельефа. Это как бы единая музыкальная тема, но имеющая внутри себя множество разнообразных вариаций. Итак, внешнее противоречие — скованность, каноничность изображения и яркость, жизненность духовного содержания. Эти качества вооб-

ще характерны для народного искусства, рожденного в длительном повторении и совершенствовании во времени определенных приемов изображения. Например, росписи храмов, иконы. Повторение одной темы, одного пластического сюжета, настойчивое утверждение одного и того же характерны не только для целых цивилизаций, но и для отдельных больших художников.

Мертвой и академической мне показалась мысль о примитивности и недостаточном претворении реальности в египетском искусстве. Эта мысль египтоведческой науки кажется мне не только спорной, но просто неверной. Как скульптор я могу утверждать, что деформация (если вообще это можно назвать деформацией) в египетской круглой скульптуре и рельефе — не примитивность от неумения, а сложность, сверхумение.

Египетские рельефы действительно не обнаруживают перспективы. Хотя египтяне и имели некоторые знания, необходимые для перспективных изображений, они знали геометрическую пропорциональность, умели применять уменьшенный или увеличенный масштаб. Измерение прямой перспективы у египтян связано с норатической формулой. Египетские структурные изображения должны быть поняты не как заря, юность и неумение, а как зрелость и старость, как метафизичность мышления, подобно тому как перспективы икон, особенно русских, не могут быть поняты без проникновения в духовную суть. Точно так же пространственность античных скульптур связана со всей системой мышления ранней эпохи греческой рабовладельческой формации. Поэтому несостоятельным является упрек в наивности египтян. Пространственное единство в искус-

стве — это не евклидо-кантовское пространство. И вся египетская цивилизация, начиная от первых раскопок архаики, от гробницы, найденной археологом Петри, через все классические эпохи и различия до птолемеевского периода, несет в себе удивительную цельность гимна Атону. Гимна жизни и солнцу. Несет в себе удивительный человеческий универсализм. Какой цельностью религиозно-философского духа, какой верой в бессмертие надо было обладать, чтобы прямо, непосредственно донести до меня, человека XX века, первородность чувства! Я протягиваю руку, и нагретый камень, живущий уже как книга времен, и молчаливое, но мощное послание пробиваются сквозь магическую символику изображения, сквозь непонятность иероглифов.

Да, здесь, на месте, под тем же солнцем, где тысячелетия назад стояли строители и каменщики, своими руками построившие эти послания в века, думаешь: «У этих людей не было страха перед трубным гласом времени. Их многое мучило, и, возможно, жизнь была страшной. Но не было бессмысленности бытия, бессмысленности смерти, бессмысленности страха. И что такое художник? Каменщик, овеществляющий в искусстве целый мир, или нарцисс?»

Я снова ощутил неизбывное стремление к искусству целостному, к неразрывному видению мира, состоящего не из кусочков бытия. Нет, конечно, не нужно отказываться от современных открытий, от эксперимента, от нагромождения фактов, от всего потока информации, как сейчас принято говорить. Но надо найти духовное зерно, общую пластическую идею. И не похожи ли мы со своими локальными устремления-

ми в искусстве на детей, растащивших азбуку по буквам и забывших, что из букв складываются слова, а из слов пишется книга бытия?

Египетское искусство еще раз утвердило меня в мысли о необходимости развития симфонического монументального искусства. А боязнь монументализма, которую мы часто наблюдаем даже у очень серьезных людей на Западе, есть антитеза, есть испуг перед риторикой и дидактикой массовых средств пропаганды. Может быть, это связано с насыщенностью пластической культуры на узком, сжатом западноевропейском пространстве. Может быть, там такой перенасыщенный раствор, такой пласт культуры, что стремление, скажем, мексиканцев и развивающихся стран к монументальному массовому искусству кажется уже чем-то детским, наивным, может быть, варварским. Еще живя в СССР, в беседах с западными европейцами мне часто приходилось выслушивать их недоумение по поводу того, как это я и другие советские художники, делающие маленькие вещи, вполне их устраивающие, могут стремиться к такому «старомодному примитивному» искусству, как монумент?

Да, есть много противоречий между ложно понятой идеей монументальности и личностной идеей человека. Существует искусство — условно назовем его литургическим, — когда человек как бы один на один, свободно, перед небольшим пространством холста, перед небольшой массой скульптуры сам познает прекрасное, как бы независимо от других.

Величие же древнеегипетской культуры так же, как наших храмов, в создании идеи массового дейст-

вия и индивидуального добровольного приобщения к нему. В этом и есть смысл соборности: со всеми вместе, но не теряя личность свою. В самом процессе создания древних народных искусств лежит эта идея.

Мы подробно знаем, как создавались русские иконы. Аналогичные формы коллективного творчества я увидел в Египте. В Долине царей есть незаконченные гробницы. Дело в том, что, как только фараон приходил к власти, он начинал строить себе усыпальницу. Фараон умирал, и строительство прекращалось. Мы увидели внутреннее украшение стен гробницы в том виде, когда внезапная смерть фараона прекратила работы. На каменной стене, специальным образом оштукатуренной рукой ученика, краской типа сангины нарисован бог смерти шакал Анубис. Более твердой рукой мастера, черной линией, составом, похожим на наш грифель, сверх этой краски внесены поправки и кто-то третий уже начал по контуру подрубать камень, превращая рисунок в рельеф, а кто-то четвертый начал красить, наносить белила, охру, бирюзу, золото.

Как примирить сложную изощренную современную метафору с массовостью монументализма? Как мне кажется, египетская система метафор, фантастических сопоставлений заключается в том, что в единый пластический образ связывается внешне несопоставимое: элементы человека и животного (шакал, лев, змея, гиппопотам), человек и растение, части человека (глаз, рука, фаллос) и космос превращены в символ, в смысловой знак. Конечно, мы не знаем до конца всю обрядовую суть этих образов. Но то, что мы знаем, не лишает их чувственного начала, свойственного искус-

ству вообще, делая их осмысленными. Метафора имеет конец, она превращается в символ.

Это отличается от современного применения метафоры, например у Сальвадора Дали. Я привожу Дали как наиболее яркий, талантливый пример. Его метафора не имеет конца. Берется какая-то сложная фантастическая ситуация, где предметы, существа и события не имеют конечной связи и потому вызывают чувство тревоги, неудовлетворенности. Жажда снять это чувство тревоги вызывает пристальное внимание, стремление познать, а что же там такое? Но ответа нет. Искусство задает вопрос, но не отвечает на него. Метафора не превратилась в символ. Но так обстоит дело и в искусстве египетском.

Мои мысли и рассуждения, несмотря на то что я старался не называть конкретные храмы, конкретные произведения, вызваны непосредственным ощущением от всего виденного. И как ни странно, целостность впечатления от египетской культуры еще более усилилась, когда мы приехали в Каир и побывали в музее древнеегипетской культуры. Ошеломляющее впечатление переизбытка шедевров! Из экспонатов этого музея можно «выкроить» десяток первоклассных европейских музеев. Переходя с этажа на этаж, от предметов быта к предметам культа, от туалетного сосуда к гигантскому изображению фараона, память как бы соединяла разрозненные впечатления от поездки. И я еще раз утверждался в доброте, человечности и благородстве древнеегипетского искусства.

Глава 12

Размышления Кентавра

1. Кентавр

Когда мама привезла мне в Нью-Йорк рисунки, сделанные мною в восемь, девять, десять, одиннадцать лет, я увидел, что там уже вовсю гулял Кентавр. Никаких теорий Кентавра у меня тогда не было; значит, это существо привлекало меня уже изначально. На сегодняшний день я не знаю, что получилось вперед: то ли я вылепил Кентавра, то ли объяснил его, но, во всяком случае, Кентавр для меня двуедин, диалогичен. Я не люблю монологические вещи: моя скульптура диалогична, моя жизнь диалогична, все мое стремление связано с «да» и «нет», с тезой и антитезой. Бывают стабильные времена, бывают переходные. Наше время мне представляется временем Кентавра, то есть переходным от определенных форм к другим. В действительности Кентавр — пантеистическое соединение природы животной и человеческой. Это уже двуединство. Для меня же Кентавр — единство человеческой

природы, животной природы и технологии. Мы — Кентавры. Например, когда я разговариваю, голос продолжается на магнитофоне, лицо — на пленке. Технология проникает в наши глаза, в руки, в голос, в сердце. Мы соединены с технологией так же, как в старину скиф — с лошадью или человеческий торс — с торсом коня. Мы сами не понимаем, насколько вторая природа стала частью нас: часы, пишущая машинка, очки, я уж не говорю о телескопе и компьютере. Это не просто литературные образы — это мое чувство. Проникновение второй природы в первую — пластично. Это диалог, а диалог — это нарушение границ между живым и неживым, звериным и человеческим, мужским и женским, сознательным и подсознательным. Впрочем, я не верю в понятия сознательного и подсознательного, и никто еще не определил, где проходит граница.

2. «Записки из подполья» Достоевского

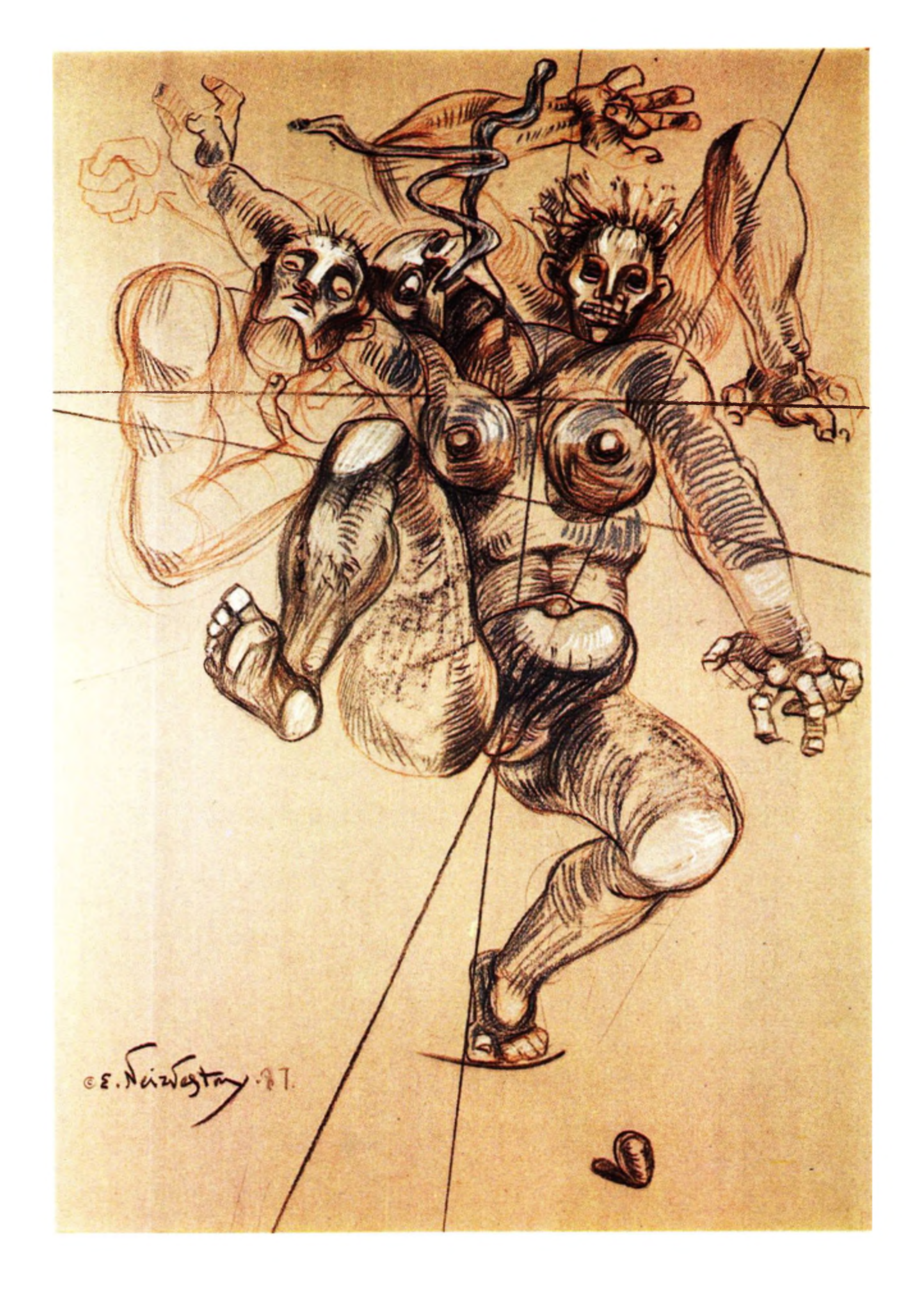
Когда я жил в Цюрихе, совершенно неожиданно ко мне обратился Ингольд Вильденауэр, режиссер и актер театра Салласпил Хоус — одного из ведущих немецкоговорящих театров в Европе и, конечно, в Швейцарии. Он обратился ко мне, поскольку прослышал, что в Цюрихе живет русский человек, художник, который может помочь ему как этнограф-консультант при постановке «Записок из подполья» Достоевского. Я пришел к нему, мы с ним быстренько спелись, и он попросил меня быть художником этого спектакля. В конце концов, два произведения Достоевского, по су-



Иллюстрации к «Аду» Данте 1987



Иллюстрации к «Аду» Данте 1987



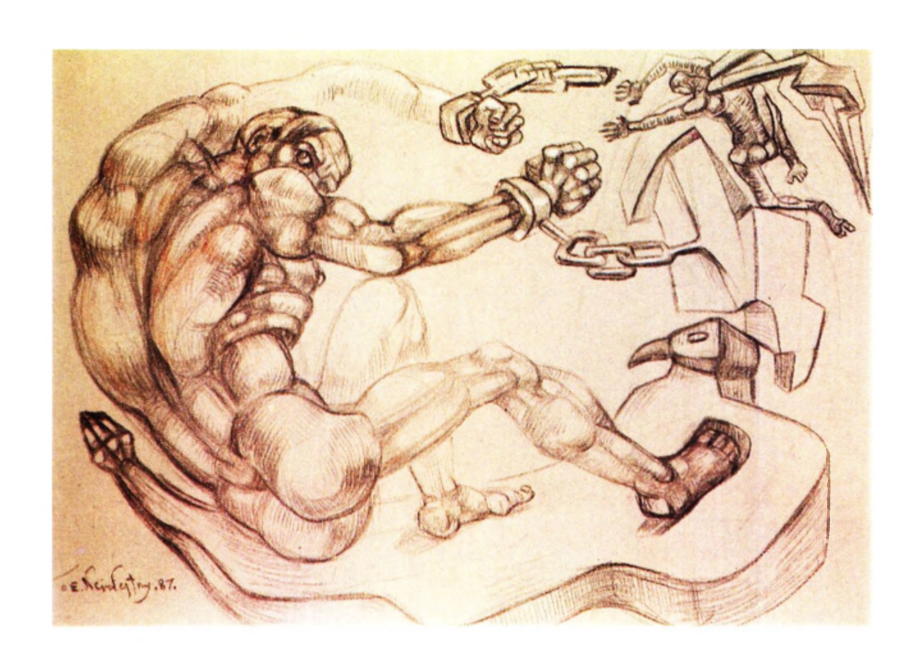
Иллюстрации к «Аду» Данте 1987



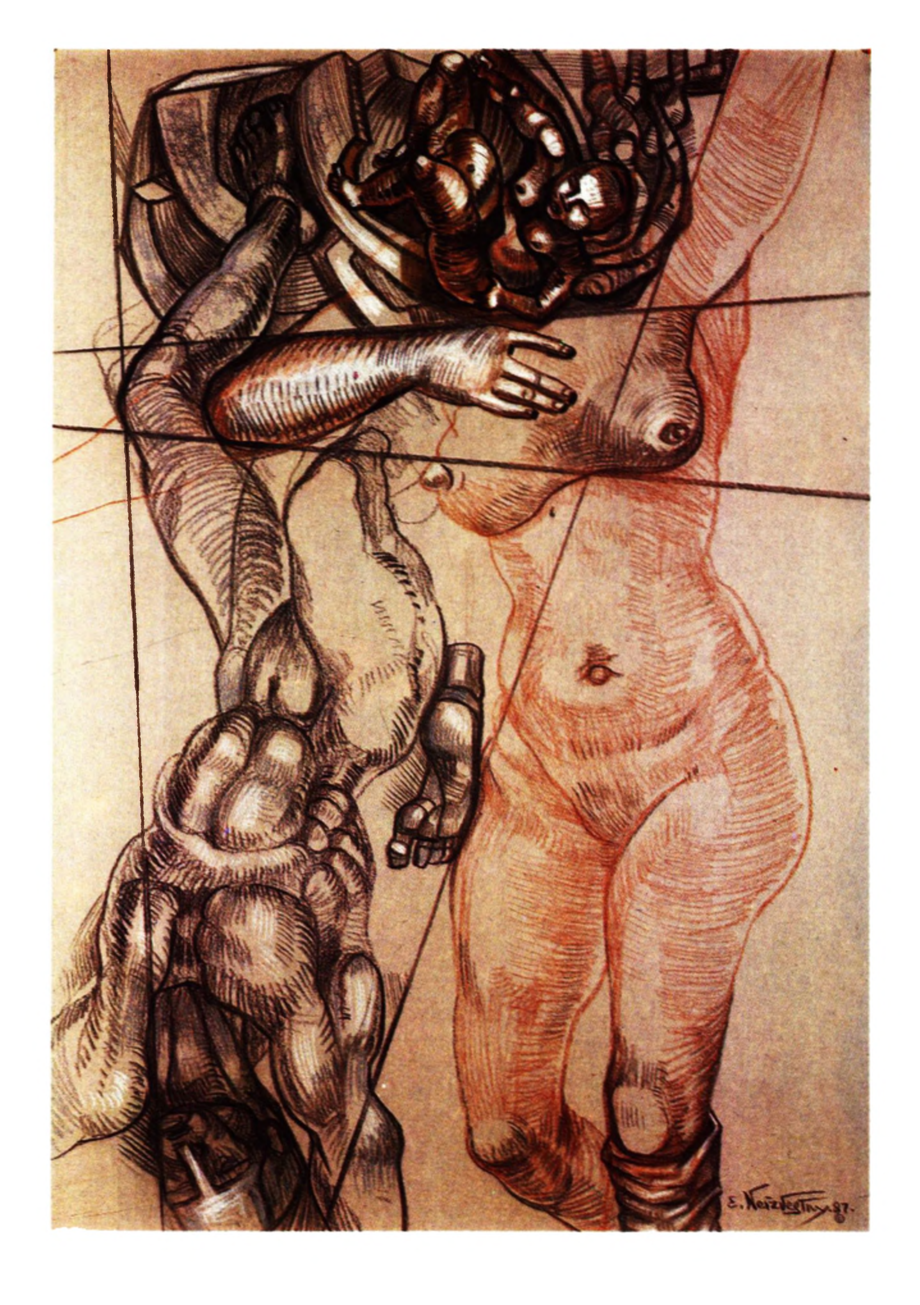
Иллюстрации к «Аду» Данте 1987



Иллюстрации к «Аду» Данте 1987



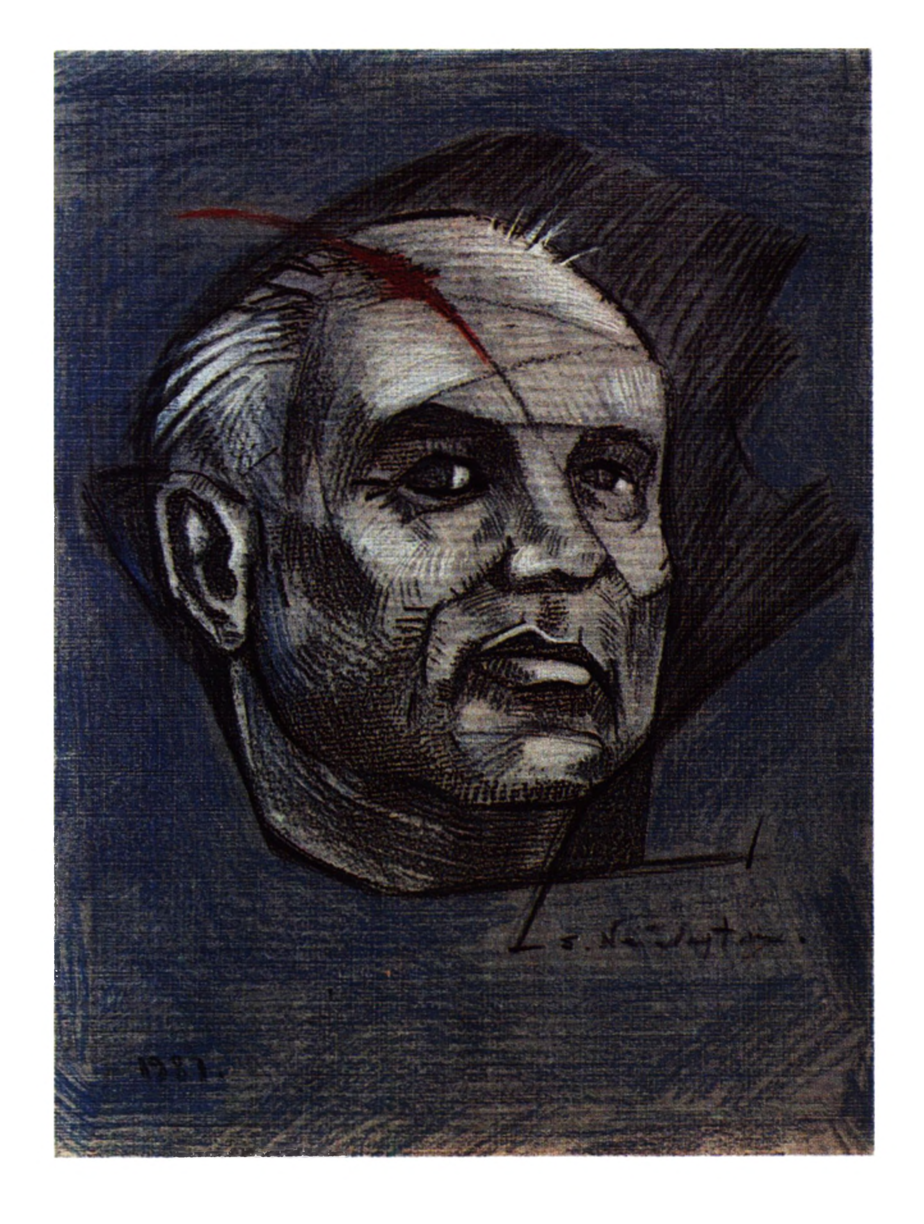
Иллюстрации к «Аду» Данте 1987



Иллюстрации к «Аду» Данте 1987



Иллюстрации к «Аду» Данте 1987



Портрет М. Горбачева 1987



Из цикла «Пожиратели цветов» 1980



Фрагмент барельефа в Артеке. Фото А.Леонга



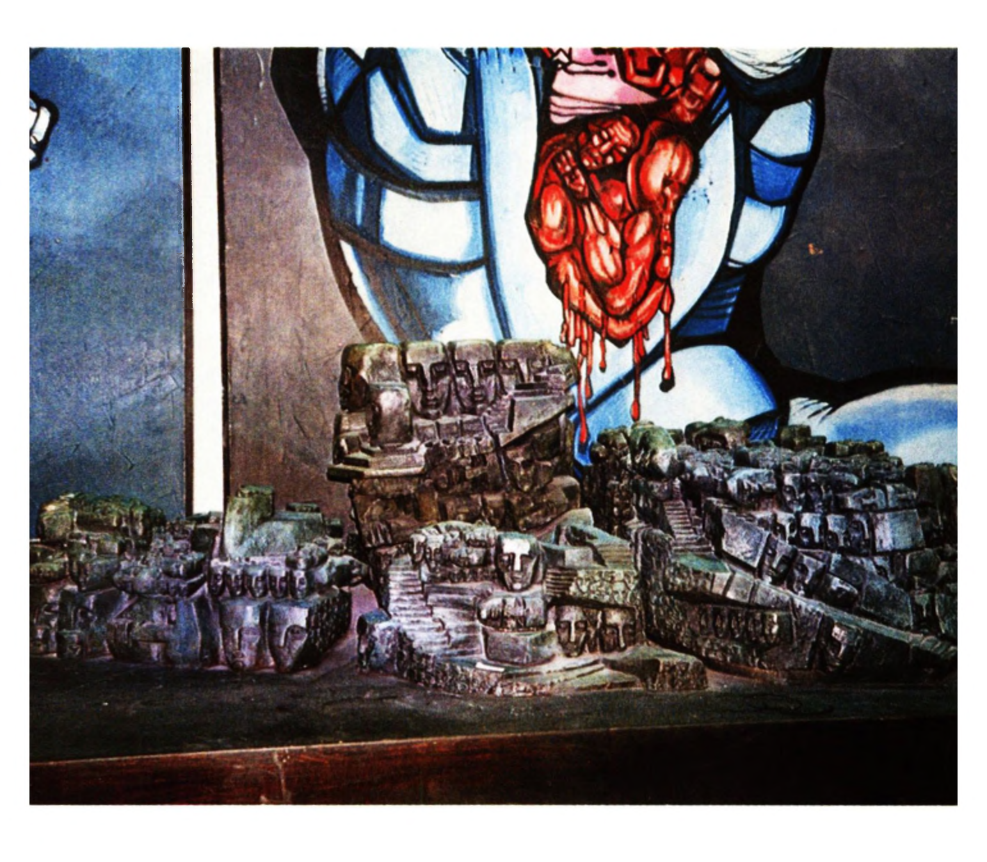
Надгробие Н.Хрущева на Новодевичьем кладбище.
Фото А.Леонга



Голова Д.Шостаковича. Фото А.Леонга



Надгробие Л.Ландау на Новодевичьем кладбище.
Фото А.Леонга



Фрагмент памятника «Каменные слезы» в Воркуте. Фото А.Леонга



Автопортрет

ществу, являются моими любимыми: «Двойник», которого считаю ключом ко всему творчеству Достоевского, и, конечно, «Записки из подполья», которые помню наизусть. Во всяком случае, я не мог не предложить свою концепцию спектакля, которая, прошу прощения, и удивила, и устроила моего друга. Он оказался настолько благородным, что пошел уговаривать директора театра сделать меня режиссером, а его — только актером. Это вообще не видано в театре. Но, поскольку было уже объявлено, что режиссер — Ингольд, мне придумали должность художественного руководителя театра, и пьеса «Записки из подполья» была поставлена по моей схеме.

Схема проста. Что такое «Записки из подполья»? Это — остановившееся время. Сорок лет герой сидит в подполье и повторяет, что время остановилось для него. Думаю, что из той же идеи, взятой с обратным знаком, родилась пьеса Беккета «Последняя лента Крепса», когда герой, слушая ленту, говорит, что магнитофон повторяет то, что он сам только что сказал. Это — как контроверза мысли, идущей, видимо, от Достоевского и, возможно, от древнего высказывания греческого философа, что нельзя два раза войти в одну и ту же реку.

В данном случае время остановилось у героя «Записок из подполья». Ну что ж, мелом мы чертим на сцене замкнутый круг, по которому наш герой должен ходить, как в замкнутом пространстве. Дальше он сообщает, что пишет и говорит все только для себя, на зрителя ему плевать. Как же на театре поставить пьесу, монолог человека, которому плевать на зрителя? Фальшь уже в том, что обращается он к зрителю, гово-

ря: «Мне плевать на зрителя, я никого не хочу ни видеть, ни слышать и говорю только для себя», — а зал полон; в этом заложено сразу ироническое отношение к словам героя. Значит, мне приказано забыть, что существует зритель. Я сказал Ингольду: «Вопреки всем сценическим теориям ты должен ощущать себя вроде человека, занимающегося в сортире онанизмом, а зритель будет подглядывать в щелку. У зрителя должно сложиться впечатление подглядывания, а не зрелища, ужасное ощущение подглядывания. Поэтому ты постарайся забыть о зрителе. Веди себя непристойно, но не вызывающе непристойно, а именно как опустившийся человек, которому приятно чавкать, почесываться, принимать самые некрасивые позы».

Эта мысль родилась у меня из серий «Крик» и «Поцелуй». Есть различные изображения самых интимных переживаний человека, например поцелуя. Существует классическое греческое изображение — целующиеся Амур и Психея. Это, по сути, не поцелуй в чувственном смысле слова, но знак поцелуя. Так, в египетском искусстве человек с пропорциями взрослого мужчины, но с пальцем, приложенным к губам, — знак ребенка, которого чувственно мы не воспринимаем. Амур и Психея целуются знаково: они обозначают поцелуй. Если мы возьмем роденовский «Поцелуй», то там уже присутствует третий — зритель, о котором целующиеся не думают. Это, конечно, не порнография, но подлинный, нежный поцелуй любовников, забывших о зрителе, таким образом становящемся соучастником. Я продолжил это в серии «Поцелуй», изображая свой поцелуй изнутри себя.

То же я проделал с «Криком». Возьмите крик Леонардо да Винчи. Это анатомически верно изображенная маска крика. Возьмите «Крик» Эдварда Мунка. Вот кричит человек, кричат облака, кричит мост. Мы сопереживаем крику. Но задание может идти дальше. Я кричу. И вот в моей серии «Крик», и частично в работах по Достоевскому, мы видим кричащие рты, фигуры. Это кричу я: «А-а-а!..» Я пытаюсь изобразить, что чувствую от собственного крика: гортань, губы, ухо...

Итак, Ингольду надо было создать у зрителя атмосферу подглядывания. Он — гениальный актер, но я решил ему помочь. Мы поставили койку-гроб, и все начинается с того, что встает человек как бы из гроба, совершенно голый. Когда он лежит, у него прикрыт только член. Я разрешил немного контакта со зрителями через бутылку водки, чтобы узнавался русский пьяница-одиночка. Лежащее полотенце, какая-то там тряпка на члене означает: может быть, онанист, может, нет, но — одинокий. Он встает. Тряпочка спадает, и совершенно голый человек с болтающимися яйцами, не стесняясь, абсолютно не стесняясь, ходит по нарисованному мелом кругу. В центре круга положено большое зеркало. Я это зеркало растоптал на куски и покрасил одну часть желтым, другая осталась белой. Вот, собственно, и вся декорация. Зачем зеркало? Свет, чуть-чуть меняющийся, очень простой примитивный свет, падая на зеркало, дает отражение вверх — желтые и белые лучи, собственно, цвет видений Достоевского. Этот свет создает кубофутурическое, спиритуальное пространство сцены. И мой герой ходит по кругу и разговаривает с зеркалом, с собственным отра-

жением, а не со зрителем, иногда становясь на четвереньки. Весь его монолог построен по законам памяти, а это и есть, как я уже сказал, обратно разворачиваемое время и обратно разворачиваемая перспектива или скачкообразное время, как время сна. Поэтому одевание моего героя происходит совершенно странным образом. Вся декорация — это зеркало, гроб-койка и вешалка. На вешалке весь его реквизит. И одевается он совершенно не по законам одевания. Например, начинает надевать кальсоны и вдруг вспоминает о том, что у него произошла стычка с офицером. История, как вы помните, такова. Он ходил по улице, и один офицер, гремя шпагой, все время шел ему навстречу и никогда не уступал, а он все время боролся с этим офицером и всегда в последний момент уступал ему дорогу. Такая психология. Офицер просто не видел, не замечал эту вошь, а у него с этим офицером была интрига, и он решил приодеться, чтобы офицер перестал им пренебрегать. Скажем, вдруг он снимает цилиндр и в одной кальсоне, голый, разнузданной походкой петербургского денди ковыляет по кругу. Это создает совершенно сновиденческий ужас. Я все время одевал его гротескно, как героев Гойи в «Каприччиос».

В основе спектакля была моя мысль, но нужно отдать Ингольду должное: он гений, он вжился во все это так, что даже мне становилось и страшновато, и стыдно, и хотелось иногда закрыться. Спектакль продолжался почти четыре часа, и никто не кашлял, не вставал. Но в спектакле есть не только монолог нашего героя — в его памяти возникают определенные сцены. Я отобрал несколько главных сцен: с проституткой Ли-

зой — основная интрига, с друзьями в ресторане. Как все происходило? Часть сцены освещена, это свет круга, а в темноте уже сидят герои кадра, допустим, за столиком в ресторане. Свет гаснет в круге, и «зажигается» в его воспоминании о героях, а они сначала сидят неподвижно, как в последней сцене «Ревизора» у Мейерхольда, затем оживают, и начинается действие. Потом они снова застывают, в то время как он возвращается к действительности. Принцип спектакля прост, потому что мне попался совершенно гениальный актер. Если бы этот актер не был магом, то было бы сложно. С другими актерами мне пришлось тоже работать не по законам Станиславского или Мейерхольда, а по моим собственным: для каждого из них нужно было найти рисунок его роли. Рисунок как архетип. Что такое архетип? Что такое, например, крест? Это человек с растопыренными руками; собственно, крест внутри себя уже имеет человека. Так и для каждого героя, для ясности и простоты, надо было найти архетип, поскольку то были герои-маски. Иногда архетип заключен в фамилии: например, Ферфичкин — это спиральная кривая. Актер, увидев спиральную кривую, играл такого юркого Ферфичкина. Наш спектакль был начат на маленькой экспериментальной сцене, потом перешел на большую и до сих пор не снят из репертуара театра.

3. Марсель Марсо и Чарли Чаплин

Когда я смотрел спектакль Марселя Марсо, то увидел, насколько совершенно он владеет телом. Он изнутри ощущает пластику своего образа. Будучи опытным ми-

мом, он понимает, как его видят со стороны, но все-таки видит это не так, как я, скульптор. Что я имею в виду? У каждого расположения человеческого тела в трехмерном пространстве есть более или менее выразительные зрительные абрисы-силуэты, и каждая культура эксплуатирует определенный тип выразительности. В египетской скульптуре, особенно в рельефе, человек заключен как бы между двумя стеклами — задним и передним, — как между обложками тонкой книжки. Для выразительности человеческого тела голову представляют в профиль, а глаз — в фас, потому что если голова не будет в профиль, то нос раздавит стекло. Торс развернут слегка, а ладони и ноги — в профиль, потому что профиль у них более выразительный.

Я обратил внимание на то, почему гениальный Чаплин стоит в первой позиции: именно таким образом мы видим игру ног, особенно когда он их удлиняет большими туфлями. Обычно у актера носки туфель тупые. Он идет на нас — топают какие-то крохотные башмачки. А Чаплин взял и развернул их в первую позицию, поэтому мы и сзади, и спереди видим, как он идет, немножко напоминая льва. Походка морского льва выразительнее человеческой, потому что развернуты ласты. Так Чаплин смог стать знаком кино: его уход с переднего плана в глубь экранного пространства, взятый со спины, — знак идущего человека. Это стало заставкой фильмов. И если б не было развернутых ног, то не было б и выразительности.

Марсель Марсо, по существу, разворачивает свое тело, как Чаплин, как египетский рельеф, как восточный танец, например танец кабуки, где каждый жест яв-

ляется не только красивым, пластичным, выразительным, но еще имеет отношение и к знаковой структуре всего действия. Но я обратил внимание, что все-таки иногда на сцене, во всяком случае в Москве, Марсель Марсо поворачивается к нам таким образом, что вдруг выпирает локоть, и зритель с определенных точек теряет общий абрис. Хотя он выразительно меняет позицию, мне пришло в голову, что было бы еще выразительнее зажать его в условное пространство. Встретившись с Марселем Марсо во французском посольстве, я очень кратко рассказал свою теорию и предложил: «Марсель, а что, если вам создать не буквальную, а умозрительную структуру из стекол так, чтобы вы всегда двигались, чувствуя затылком одно стекло, а грудью другое. Просто расчертить сцену таким образом, будто вы двигаетесь не в свободном трехмерном пространстве, а в сжатом рельефном из двух стекол, стоящих на сцене. Это не должны быть стекла — это должен быть определенный лабиринт, в котором вы проходите, но таким образом, чтобы по отношению к зрителю вы всегда находились в оптимальной ситуации». Он сразу это понял и с той поры делал именно так.

В исследовании «Тело: человек как визуальный знак» я говорю о том, что очень часто кукла выразительнее человека. Почему? Например, если мы смотрим ТВ-шоу, где присутствуют кукла и открытый кукловод, то запоминаем куклу и забываем кукловода или вспоминаем лицо кукловода только в том случае, если, как у чревовещателей, кукла гротесково имитирует его лицо. В 1810 году немецкий писатель Генрих фон Клейст, исследуя движение марионеток, создал бионику — теорию

движения в театре. Почему, в сущности говоря, марионетка выразительнее живого актера? Потому что она лишена гравитации. Марионеткой двигают сверху, и она не связана с полом. Движения марионетки носят очищенный от веса и от биологических случайностей характер. Поэтому она всегда психологична: ее плач — всегда плач, ее бег — всегда бег. Это чистая психология, это архетип психологии. Потому, например, в великих эзотерических культурах актеры очень часто имитировали не живое движение, а движение куклы. Вот что делают Марсель Марсо и Чарли Чаплин. Есть такое понятие, взятое из романтического репертуара, — трагедия куклы, например Пьерро. В определенном смысле движения Марселя Марсо, движения театра Кабуки или движения Чарли Чаплина — это трагедия куклы.

4. Пикассо

Все сделанное Пабло Пикассо значительно. По моей теории, произведения искусства создаются художником либо как отдельные шедевры, либо как составные части целостного процесса. Пикассо — художник, для которого создание произведений — единый непрерывный процесс. Ни об одной работе Пикассо нельзя сказать, что она представляет его целиком, либо есть часть его. Он весь — воплощение потока и процесса. Как невозможно выкинуть из произведений Достоевского фразу, сюжетный ход или идею, так невозможно вычленить из работ Пикассо отдельные элементы. Они существуют только как единое целое.

На выставке Пикассо в музее современного искусства переход от работы к работе всегда увенчан своего рода семантическим аккордом, периодом или заключением. Мы можем видеть это в его супрематических, кубистических, реалистических или экспрессионистических композициях. Можно проследить, как его Голубой период, достигнув большей композиционной силы, постепенно переходит в Розовый. Как только его конструкция становится господствующей, она вытесняет другие элементы, в конечном итоге опустошаясь. В работах вновь появляется цвет. Но этот цвет, уже трансформированный в конструкцию и плоскостное супрематическое зрение, становится декоративным.

Сила Пикассо — в колоссальной академической культуре, постоянно озаряющей все его работы. Этот культурный фундамент жестко отличает Пикассо от плагиаторов и других легковесных модернистов. В его деформациях и трансформациях можно проследить мощный рисунок, могучее пространственное зрение и сильную классическую основу. То же самое происходит с современной музыкой: как только мы чувствуем серьезный фундамент в любой форме поп-музыки — будь то «Пинк Флойд», «Уингз», Эдит Пиаф или «Битлз», — мы начинаем ощущать бесконечность, «подводную часть айсберга». Но если основа отсечена — музыка становится «легкой».

Говоря о периодах, можно добавить следующее: у меня есть некоторая гипотеза или мыслительный инструмент, который лично мне помогает понять Пикассо. Между художником и миром существуют сложные отношения. На языке кибернетики эти отношения назы-

ваются «прямыми» и «обратными». Каждый из нас может воспринимать красный цвет или красоту цветка. Но по какой-то причине не каждый может нарисовать цветок или даже просто изобразить красный цвет, хотя это не требует никакой специальной подготовки. Почему так?

Между глазом и рукой существуют два рода отношений. Прежде всего, это прямое отношение глаза к цвету. Затем — обратное отношение руки к цвету, к изображению. И время от времени, благодаря стереотипам или повторениям приема, эти отношения в художнике становятся неясными. Прием окаменевает, и работа больше не излучает живого дыхания творчества, но просто искусно воспроизводит условные виды объекта, самой натуры.

Мне кажется, что Пикассо менял свои периоды не сообразно внешним обстоятельствам (как часто предполагают искусствоведы) и не по умозрительным причинам. Пикассо был настоящий сумасшедший в высочайшем смысле этого слова. Когда он начинал чувствовать, что установился некий баланс или стереотип его зрения и что обратное отношение изображения к руке нарушено, он начинал искать прием, чтобы восстановить свое зрение. Его художественный период продолжался столь долго, сколь долго он искал новый способ видения. А когда он уставал от поисков, он отбрасывал стиль очередного периода.

Как однажды сказал сам Пикассо: «Холст всегда есть сумма разрушений». Он уничтожал именно то, что я хочу свести воедино. Он создал шедевры, анализируя искусство. А я создаю скорее синтез. Пикассо

был типичным творцом произведений искусства в целостном процессе, своего рода объективизированной медитации. Его творческая работа — это определенное состояние души и тела: осознанно или неосознанно, Пикассо стремился к бессмертию. Власть над проходящим моментом — основная черта работы Пикассо. Поэтому к нему приложимы слова Бориса Пастернака:

Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.

Что до отношения искусства и жизни, французское издательство «Скира», специализирующееся на книгах по искусству, однажды предложило мне написать автобиографическую книгу. В качестве примера того, что им нужно, издатель отправил мне книгу Эжена Ионеско. От меня ожидали, что я опишу, как моя жизнь влияла на мое искусство. Я сел и стал сопоставлять свою жизнь и работу год за годом. Что же я обнаружил? Что моя жизнь и мое творчество вообще не соотносятся. Когда я был счастлив, я создавал самые драматичные произведения, а когда был влюблен, творил вещи аскетичные и т.д.

Журналисты всегда писали о моем творчестве как о своего рода оппозиции советскому режиму, так, как будто это была борьба с колхозами, а не сопротивление универсальной человеческой трагедии. Но мое искусство не имеет прямого отношения к повседневной жизни. Относительно этого можно сказать, что я идеологический художник, хотя слово «идеологический» стало бранным.

Пикассо был изобразительным художником, хотя он концептуален в высшей степени. Визуальный эле-

мент всегда присутствует в его работах. Тем не менее Пикассо скорее отображает свою реальность, нежели происходящее. Перемены в цвете, структуре или способе восприятия мира развивались в связи с его внутренним состоянием, а не в связи с разными внешними стимулами или раздражителями. Но если вы посмотрите, где это проявляется, станет ясно, что даже цвет возникает, как мы скажем, биографически: художник ушел на природу. Однако холсты ли расцвели после того, как мастер впитал в себя красочную природу, или художник хотел увидеть красочную натуру и нашел ее? Это сложный вопрос.

Я предпочитаю точку зрения, согласно которой художник создает свой собственный мир и свое собственное зрение, но это созидание становится видимым позднее. И надо держать в уме, что это касается не всех. Например, если мы исследуем Тэрнера или Барбизонскую школу, то увидим, что реальная жизнь врывается в их художественный мир. Морские туманы. Барбизонское солнце. И картины Ван Гога менялись по мере того, как он продвигался на юг. Такой подход справедлив только в отношении изобразительных художников и применим к Пикассо лишь частично. В восприятии мира мне ближе такие художники, как Микеланджело или Вильям Блейк. У этих художников не визуальные стимулы, а состояние души влияло на использование ими цвета и формы.

Я описал работу Пикассо как объективированную медитацию, потому что медитация — путь достижения состояния, близкого к нирване. Это не религиозное состояние, но психологическое состояние самопознания.

Это попытка обратить глаза вовнутрь, чтобы увидеть себя. Это именно то, что я имею в виду, а не конкретный религиозный опыт Пикассо. Но поскольку я вообще поддерживаю метафизические определения искусства, то думаю, что не существует художника вне религии, даже если он атеист. Если личность вне религии, она не есть художник.

Что касается коммунистических увлечений и портрета Сталина, просто Пикассо был слишком человечным. Как все великие художники, Пикассо был настоящим и стихийным анархистом и мстителем. Он явно не принимал буржуазного общественного идеала и сознавал себя в оппозиции к нему. Многие уважаемые и хорошие люди его поколения тянулись к коммунизму как к единственной альтернативе фашизму. Я думаю, что «коммунизм Пикассо» был скорее этической оппозицией фашизму, нежели настоящим чистосердечным коммунизмом.

Гражданская война в Испании и сопротивление фашизму наложили отпечаток на целое поколение. В нем были люди, поддержавшие коммунистическую партию по спекулятивным причинам. Однако другие поддержали ее из противостояния фашизму. Пикассо не смог бы найти себе места среди партийных ограничений. Он, в сущности, был испанским анархистом, принимавшим коммунизм как форму сопротивления фашизму и нацизму.

Что касается мнения, будто бы Пикассо бесстыдно заимствовал разные вещи у Брака, Матисса, Веласкеса и других, замечу лишь: что дозволено Юпитеру — не дозволено Быку. Пикассо однажды сказал о себе:

«Люди называют меня ищущим художником. Это неправда. Я не ищу — я нахожу. Никому не интересен человек, бродящий по Парижу в поисках миллиона долларов. Нас интересует человек, у которого они есть».

Несмотря на внутренний цинизм этих слов, в отношении таких людей, как Пикассо, они абсолютно правдивы. Существует определенный тип художника, который рассматривает искусство как природу, созданную человеком, и считает эту вторую природу своей собственностью. Таковы Данте, Рабле, Свифт и многие другие. Если художник этого типа не становится великим мастером, тогда он становится плагиатором. Но, когда такой художник становится великим мастером, как в случае Пикассо, тут нет никакого плагиата. Несмотря на моменты совпадения с другими художниками, Пикассо неизменно достигал самого себя, так что в конечном счете его работа — всегда нечто большее, чем производное. Пикассо мог ассимилировать африканское искусство, эзотерические иероглифы, пространственные композиции разных культур и народов, творчески смешав эти стили.

Повлиял ли Пикассо на мое искусство? Это сложный вопрос. Я не думаю, что он повлиял прямо. Говоря откровенно, хоть это и может показаться нескромным, Пикассо был гением, разобравшим машину, которую я пытаюсь собрать.

Выставки Пикассо лишь подтверждают мою мысль относительно того, что его искусство, несмотря на свое разнообразие, в действительности составляет единое целое. Они построены так, что мы можем ви-

деть эволюцию и трансформацию Пикассо не в замысле, но в естественном движении художника, который, подобно дереву, изменяется и растет не скачками, но постепенно.

5. Методология творчества

Записные книжки писателей я люблю читать больше, чем сами романы. Мне больше нравится подготовка к произведениям, чем сами произведения. Я часто думал: в чем дело? И мне вдруг пришла в голову одна любопытная мысль. Я очень люблю смотреть плохие кинофильмы, плохие скульптуры, потому что меня больше интересует анатомия, чем прекрасное искусство. Анатомия вскрывает основу. Анатома больше интересует функционирование тела, нежели его эстетика. Для художника важнее, как делалось, нежели что сделано. Для потребителя же важнее результат, поэтому качеством потребителя, коллекционера, меломана и библиофила является хороший вкус. Он же является и качеством художника-ученика. Художник же с безупречным вкусом всегда мне подозрителен. Потому что, когда творцов спрашивали, что они любят, они всегда отвечали как-то нелепо. Иногда даже казалось, что они эпатируют публику своими вкусами. Они всегда любили некую второсортность. Возьмем, скажем, Достоевского. Я не хочу сказать, что Жорж Санд плохая писательница, но, во всяком случае, странно, что Достоевский любил именно Жорж Санд, когда в пантеоне мировой культуры есть такие гиганты. Но у Жорж Санд он видел, как это сделано.

Когда меня спрашивают, что я люблю как скульптор, я вынужден разоблачиться, потому что люблю «плохую скульптуру». Конечно, я не люблю плохую скульптуру в прямом смысле слова, но не люблю и высшие точки скульптуры. Например, возьмем греческую: Фидий мне менее интересен, хотя я перед ним снимаю шляпу — это бог. В ранней, более примитивной скульптуре или в поздней скульптуре периода Александра Македонского, периода распада, вскрыт процесс созидания. Мне есть чему учиться. А когда я смотрю на Фидия, мне остается только любоваться. Поэтому иногда я люблю вторичную икону, допустим северную, больше, чем общепринятые шедевры. В ней для художника вскрыта интимность процесса.

6. Целостные цивилизации

Знаком великой цивилизации является чувство целостности. В качестве идеального примера возьмем египетские пирамиды. Вы можете срезать верхушку пирамиды, но все равно ее можно будет опознать. Вы можете разрушить пирамиду до основания и все равно ее можно выстроить по сколам. Подобно палеонтологам, восстанавливающим облик вымершего животного по разрозненным костным фрагментам, можно восстановить культурный уровень и ритм всей цивилизации по фрагментам греческого или египетского торса.

Это чувство целого отличает большое искусство от малого. То есть мельчайшая часть работы воплощает законы, управляющие всей структурой, и от древних

цивилизаций я могу узнать, как это сделано. Судить, насколько успешно, я не могу, но в принципе, иллюстрируя Данте, я продолжал спиральные формы и вертикальное движение моего «Древа Жизни». Ритмы кругов Ада или круги и спирали «Древа Жизни» должны пронизывать все части моих работ. В самом деле, аполлоновская гармония подразумевается в дионисийском разрушении и хаосе.

7. Вера

Я не желаю говорить ни о религии, потому что это было бы излишним, ни о Боге, потому что это было бы нескромным. Но я глубоко убежден, что действительные достижения в искусстве не могут существовать без веры, потому что искусство не сводится к удовлетворению рациональных человеческих потребностей. Рациональные потребности могут существовать внутри искусства, но это не исчерпывает его. Без веры творческая работа невозможна. Что такое вера? Вера — это борьба, стремление, средство преодолеть космическое одиночество человека и предчувствие последнего ответа, звучащего одновременно внутри и снаружи человека. У великого искусства есть власть вдохновлять людей среди бессмыслия ежедневного существования.

Хронология

1926 — 1942 — Родился 9 апреля 1926 года в уральском городе Свердловске (ныне — Екатеринбург). Посещает школу для художественно одаренных детей.

1943 — 1945 — Уходит добровольцем в Красную Армию; заканчивает военную школу в Кушке. Тяжело ранен в Австрии 22 апреля 1945 года; объявлен мертвым и «посмертно» награжден орденом Красной Звезды.

1945 — 1946 — Преподает рисование в Суворовском училище в Свердловске.

1946 — 1947 — Учится в Академии Художеств в Риге.

1947 — 1954 — Учится в Суриковском институте и на философском факультете Московского государственного университета.

1955 — 1976 — Член секции скульпторов Московского отделения Союза художников СССР.

1954–1962 – Участвует в молодежных, республиканских и всесоюзных выставках в Москве.

1956 – Начинает работу над проектом «Древо Жизни».

1957 – Награжден двумя премиями на Четвертом Международном фестивале молодежи и студентов в Москве.

1958 – Начинает работу над серией «Гигантомахия». «Сердце человечества» развивается в «Древо Жизни» – архитектурный монумент человеческому творчеству в искусстве, науке и технике.

1959 – Побеждает во Всесоюзном конкурсе на создание монумента Победы в Великой Отечественной войне.

1962 – Участвует в выставке в Манеже и спорит об искусстве с Н.Хрущевым.

1963 – Начинает работу над серией гравюр и рисунков к произведениям Ф.Достоевского.

1965 – Выставка в Музее современного искусства в Белграде. Участвует в симпозиуме «Скульптура в свободном пространстве» и воздвигает две скульптуры – «Кентавр» и «Каменные слезы» – в Югославии. Совместная выставка с Марком Шагалом в Галерее Гросвенор, Лондон.

1966 – Выполняет 150-метровый декоративный рельеф «Прометей» для пионерского лагеря «Артек». Начинает работу над серией гравюр и рисунков к произведениям Данте. Выставки в Музее современного искусства в Вене и Галерее Ламбер в Париже.

1968 – Иллюстрирует «Малые произведения» Данте (М., «Наука», 1968). С монументом «Цветок Лотоса» побеждает на международном конкурсе.

1969 – Выставка иллюстраций к «Аду» Данте в Галерее Астли в Кёпинге, Швеция.

1970 — Выставки в Музее современного искусства в Париже и в Музее изящных искусств в Локарно, Италия. Участвует в выставке ветеранов второй мировой войны и выставке, посвященной 100-летию со дня рождения В.И.Ленина в Москве. Публикация «Преступления и наказания» Ф.Достоевского с иллюстрациями Неизвестного.

1972 — Выполняет скульптуру для основного павильона выставки «Электро-72» в Москве. Выставка в Музее современного искусства в Тель-Авиве.

1973 — Скульптура «Распятие» выставлена в собрании папы Иоанна Павла I.

1974 — Выполняет надгробие Н.Хрущева в Новодевичьем монастыре, 970-метровый декоративный рельеф для Института электроники и технологии в Москве и скульптурный монумент «Полет» для Института легких сплавов в Москве. Участвует в выставке «Прогрессивные течения» в Бохумском музее в Западной Германии. Скульптуру «Большое распятие» приобретает Музей Ватикана.

1975 — Оформляет монументальный архитектурный фасад для здания Центрального Комитета партии в Ашхабаде. Выставки в Вене, Берлине и в нью-йоркском Линкольн-центре.

1976 — Эмигрирует на Запад и поселяется в Цюрихе, Швейцария. Заканчивает бронзовую голову Д.Шостаковича для Центра Кеннеди в Вашингтоне. Выходят в свет «Зияющие высоты» А.Зиновьева, прототипом главного героя которых был Э.Неизвестный.

1977 — Переезжает в Нью-Йорк. Начинает читать лекции по искусству и философии в университетах США.

1981 — Участвует в фильме «Одно слово правды» — киноверсии «Нобелевской лекции» А.Солженицына. Выступает на национальной встрече Американской ассоциации по поддержке славистических исследований в Асиломаре, Калифорния.

1982 — Публикация «О синтезе в искусстве».

1983 — Избирается профессором гуманитарных наук Орегонского университета (США) и ведет курс «Синтез в русской культуре». В 12 орегонских городах выступает с циклом лекций «Искусство и свобода». Проводит выставку в Музее искусства (университет Орегона) и участвует в симпозиуме «Свобода и культура в Советском Союзе». Читает лекции по искусству и философии в Колумбийском университете.

1984 — Первый сборник эссе на русском языке «Говорит Неизвестный». Читает лекции на тему «Искусство и общество» в Гарвардском университете.

1985 — Публикация эссе «Искусство и свобода».

1986 — Избирается в Шведскую Королевскую Академию наук и Нью-Йоркскую Академию Искусств и Наук. Читает лекции на летнем Русском семинаре, проводимом Департаментом образования США в университете Орегона.

1987 — В Уттерсберге, Швеция, открывается музей «Древо Жизни», посвященный работам Неизвестного. Публикация эссе «Тело: человек как визуальный знак» и «Искусство и общество».

1988 — Оформляет «Новую статую Свободы» в честь Китайской Республики (Тайвань) и «третьего мира». Турне по основным городам Тайваня с выставкой своих работ.

1989 — Заканчивает иллюстрации к юбилейному изданию произведений Сэмюэля Беккета. Читает лекции по культуре в МГУ. Приглашен оформить монумент жертвам Холокауста в Риге и памятник жертвам сталинизма в Воркуте. Выходит на экраны советский документальный фильм «В ответе ль зрячий за слепца?» Эссе «О синтезе искусств» публикуется в журнале «Вопросы философии». Избирается членом Европейской Академии искусств, наук и гуманитарных знаний.

1990 — Первый сборник эссе на английском языке «Пространство, время и синтез в искусстве: эссе об искусстве, литературе и философии». Основан музей Неизвестного в Свердловске. Оформляет памятник Андрею Сахарову.

1991 — Приезжает в Россию для работы над мемориалами жертвам сталинизма в Магадане, Воркуте и Екатеринбурге. Встречается с Борисом Ельциным и Михаилом Горбачевым.

1992 — По просьбе газеты «Известия», издательства «Культура» и Фонда Андрея Тарковского работает над эмблемой Фонда и памятного плаката Кинофестиваля Андрея Тарковского в Москве. Персональная выставка в Париже, в Фонде Даниэль Миттеран. На русском языке выходит книга Э.Неизвестного «Судьба» (Москва — Париж — Нью-Йорк, «Третья волна», 1992).

Выставки

1962 Московский государственный университет, Москва, Россия; Манеж, Москва, Россия

1965 Музей современного искусства, Белград, Сербия; Галерея Гросвенор, Лондон, Великобритания

1966 Музей современного искусства, Вена, Австрия; Галерея Ламбер, Париж, Франция

1969 Галерея Астли, Кёпинг, Швеция

1970 Музей современного искусства, Париж, Франция; Музей изящных искусств, Локарно, Италия

1972 Музей современного искусства, Тель-Авив, Израиль

1974 Бохумский музей, Западная Германия

1975 Линкольн-центр, Нью-Йорк, США

1976 Музей Стеделик, Амстердам, Нидерланды; Художественное общество, Констанц, Западная Германия

1977 Галерея Шейдеггер, Цюрих, Швейцария; Галерея Эстли, Уттерсберг, Швеция; Городской музей, Леверкузен, Западная Германия

1978 Галерея Телска, Стокгольм, Швеция; Галерея Лилла, Умеа, Швеция; Художественная галерея Менцони, Милан, Италия; Центр доломитского искусства, Кортина, Италия

1979 Выставка с Михаилом Шемякиным и Олегом Целковым в Галерее Эдуарда Нахамкина, Нью-Йорк, США

1981 Галерея Холст Халворенс, Осло, Норвегия

1983 Музей искусства, Орегонский университет, Юджин, США

1984 Галерея Магна, Сан-Франциско, США

1985 Кафедральный собор Св.Иоанна, Нью-Йорк, США; Галерея Магна, Сан-Франциско, США

1987 Галерея Эдуарда Нахамкина, Нью-Йорк, США; Музей изящных искусств Ульрих, Университет Уичита, США

1988 Передвижная выставка, Тайвань, Китайская Республика

1989 Галерея Эдуарда Нахамкина, Нью-Йорк, США; Галерея Магна, Сан-Франциско, США; Галерея Коннот Браун, Лондон, Великобритания; Галерея Клара Майя Сельс, Дюссельдорф, Западная Германия

1990 Заказная работа «Сквозь стену» в Галерее Магна, Нью-Йорк и Сан-Франциско, США

1991 Галерея Эргэйн, Нью-Йорк, США; Центральный дом художника, Москва, Россия

1992 Фонд Даниэль Миттеран, Париж, Франция

Собрания

Арманд Хаммер.

Артур Миллер.

Вардшусет-Флоттарян, Вансбро, Швеция.

Волгоградская галерея, Россия.

Вологодский музей, Россия.

Гаррисон Салисбэри.

Георгий Костакис.

Еврейский музей, Нью-Йорк, США.

Ереванская галерея, Армения.

Жан Поль Сартр.

Кеннеди-центр исполнительских искусств, Вашингтон, округ Колумбия, США.

Курский музей, Россия.

Львовская галерея, Украина.

Марсель Марсо.

Михаил Барышников.

Мстислав Ростропович.

Музей Вастераса, Швеция.

Музей Достоевского, Москва.

Музей Древа Жизни, Скиннскаттеберг, Швеция.

Музей искусства, Калифорнийский университет, Беркли, США.

Музей современного духовного искусства, Ватикан.

Музей современного искусства, Нью-Йорк, США.

Музей современного искусства, Париж, Франция.

Муниципальное собрание Осло, Норвегия.

Пабло Пикассо.

Папа Иоанн Павел II.

Поль Сахер.

Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

Свен-Олаф Андерсон Торг, Кёпинг, Швеция.

Скульптурный парк, Шульман Билдинг, Нью-Йорк, США.

Современный музей, Стокгольм, Швеция.

Третьяковская галерея, Москва, Россия.

Университет Руттерс.

Библиография

I. РАБОТЫ Э.НЕИЗВЕСТНОГО

А. На русском языке

1. Книги

О синтезе в искусстве. Анн Арбор: Эрмитаж, 1982.
Говорит Неизвестный. Франкфурт: Посев, 1984.
Лик — Лицо — Личина. Минск — М.: Полифакт — Знамя, 1990.

2. Статьи

Беда и счастье русских художников: беседа с Эрнстом Неизвестным. — Посев, 1980, №5, 35—37.
Бронза. — Декоративное искусство, 1990, №6, 29—32.
Гений на рынке искусств. — Время и мы, 1988, №100, 187—197; Искусство кино, 1989, №12, 3—8.
Катакомбная культура и власть. — Вопросы философии, 1991, №10, 3—28.
Катакомбная культура и официальное искусство. — Посев, 1979, №11.
Красненькие, зелененькие и пьяненькие. — Континент, 1979, №21.
Кровь с тела России течет и в Америке. — Журналист, 1991, №10, 12—23.
Лик — Лицо — Личина. — Континент, 1983, №37, 42—54.
Лик — Лицо — Личина. — Советский экран, октябрь 1989, 19—22.
Лик — Лицо — Личина: Новые главы из одноименной книги. — Континент, 1981, №27, 110—140.
Мой диалог с Хрущевым. — Время и мы, 1979, №41, 170—200.
Мы все жертвы утопии. Музы за решеткой. — Досье, 1991, №9, 1,4.
О синтезе искусств. — Вопросы философии, 1989, №7, 73—82.
Открывать новое! — Искусство, 1962, №10, 9—11.
Скульптор Эрнст Неизвестный о египетском искусстве. — Новое время, 1969, №1, 20—23.

Скульптура и город. — Моспроэктовец, 16 февраля 1962.
Советский Союз — весь сам по себе соц-арт. — Русский курьер, 1991, №22, Приложение №5, 19.
Сон: Из книги воспоминаний «Лик—Лицо—Личина». — Стрелец, 1984, №1, 31—32.
Соцреализм не существует. — Театр, 1990, №11, 123—128.
Трагедия свободы. — Континент, 1985, №46, 219—232.
Три фрагмента: главы из книги. — Континент, 1979, №21, 7—33.
Эрнст Неизвестный о Пабло Пикассо. — Новый американец, т.1, №27, (12—17 августа 1980), 1, 24—25.
Эрнст Неизвестный о России и Америке. — Международная жизнь, 1990, №6, 141—150.
Я всюду один и тот же. — Дружба народов, 1989, №12, 63—81.

3. Работы, иллюстрированные Неизвестным

а. Книги

Аксенов В. *Аристофаниана с лягушками.* Анн Арбор: Эрмитаж, 1981.
Бестужев-Лада И. *Контуры грядущего.* М.: Знание, 1963.
Данте А. *Малые произведения.* М.: Наука, 1968.
Дижур Б. *Тень души: Поэзия Беллы Дижур.* Нью-Йорк: Мойер-Белл, 1990.
Достоевский Ф. *Преступление и наказание.* М.: Наука, 1970.
Карякин Ю. *Достоевский и канун XXI века.* М.: Советский писатель, 1989.

б. Журналы, газеты

Журналист, 1967, №11.
Журналист, 1991, №10.
Иностранная литература, 1989, №1.
Искусство кино, 1990, №1.
Спутник, 1990, №4.
Театр, 1990, №11.

4. Фильмы о Неизвестном

Демидов А. *В ответе ль зрячий за слепца.* М.: Мосфильм, 1989.

Чернов Г. и Гуревич Л. *Неизвестное о Неизвестном*. М.: Центральная студия технических фильмов, 1990.

5. Книги о Неизвестном

Воронов Н. *Эрнст Неизвестный.* М.: Знание, 1991.

Зиновьев А. *Зияющие высоты.* Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1976.

Новиков Н. *Эрнст Неизвестный: искусство и реальность.* Нью-Йорк: Издательство им. Чалидзе, 1981.

6. Статьи о Неизвестном

Аловерт Н. *Монумент третьему миру.* — Новое Русское Слово, 10 июля 1987.

Амлинский А. *600 строк о Неизвестном: московские встречи знаменитого скульптора.* — Комсомольская правда, 29 июня 1989, 4.

Андреев Я. *Огненные кресты великого мастера.* — Внешнеэкономический пресс-бюллетень, 1990, №7, 38—43.

Аркус Л. *Эрнст Неизвестный: художник — это Гулливер.* — Советский экран, 1989 (октябрь), 18.

Бетаки В. *Сотворение универсума.* — Континент, 1985, №46, 393—397.

Васинский А. и Шалнев А. *Надо просто существовать в мире.* — Спутник, 1990, №4, 115—122.

Вознесенский А. *Неизвестный — реквием в двух шагах, с эпилогом.* — *Ахиллесово сердце.* М., 1966.

Гербер А. *Переживание.* — Искусство кино, 1990, №1, 72—75.

Глезер А. *Русские художники по-прежнему на сцене.* — Русский курьер, №38, Приложение, 1991, №9, 24—25.

Голлербах С. *Мастера запятых: мастер синтеза.* — Континент, 1983, №36, 376—382.

Езерская Б. *Храм вечного человека: интервью с Эрнстом Неизвестным.* — Время и мы, 1979, №43, 160—168.

Жуховицкий Л. и Бондарев В. *К написанию разрешено...* — Смена, май 1990, 249—256.

Караулов А. *Эрнст Неизвестный: с Россией трудно иметь дело: сегодня — дадут, завтра — отнимут.* — Вокруг Кремля: Книга политических диалогов. М.: Новости, 1990, 393—407.

Леонг А. *Эрнст Неизвестный и русская культура.* — Континент, 1989, №61, 273—283.

Молодые художники Москвы. М: Советский художник, 1957.

Нагибин Ю. *На пути поисков (о творчестве скульптора Э.Неизвестного).* — Смена, 1960, №13.

Н и т о ч к и н а А. *Хорошего мифа вам, господа.* — Огонек, 1992, №3, 18—21.

С и д е л ь н и к о в В. *Я всюду один и тот же.* — Дружба народов, 1989, №12, 64—81.

Х р у щ е в С. *Памятник.* — *Пенсионер союзного значения.* М.: Новости, 1991.

Ч е п о р о в Э. *Монумент человеческой скорби.* — Московские новости, 13 ноября 1989.

Ш и ф ф е р с Е. *Скульптурный алфавит мастера Э. Неизвестного.* — Континент, 1976, №5, 337—347.

Ю р ь е в а Т. *Старое и новое об Эрнсте Неизвестном.* — Искусство, 1990, №3, 47—50.

Б. На иностранных языках

1. Книги

а. *On Synthesis in Art.* Ann Arbor: Hermitage, 1982. Essays: «On Synthesis in Art» and «The Tree of Life».

б. *Space, Time and Synthesis in Art: Essays on Art, Literature and Philosophy'* edited and translated by Albert Leong. Oakville: Mosaic Press, 1990. Essays: «On Synthesis in Art»; «Body: Man as Visual Sign»; «Messianic Tendencies in Russian Culture»; «The Tree of Life»; «Discovering the New»; «Bronze»; «Dante»; «Creativity in Disgrace»; «Art and Society»; «Genius and the Art Market»; «On Egyptian Art»; and «Reflections of a Centaur».

2. Статьи

Art and Freedom. — *Studies in Comparative Communism,* Vol. XVII, Nos. 3, 4 (Fall/Winter 1984—85): 235—39.

Art and Society and Body: Man as Visual Sign. — In: *Oregon Studies in Chinese and Russian Culture,* ed. Albert Leong. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1990.

Bronze. — In: *Ernst Neizvestny: Bronze.* New York: Eduard Nakhamkin, 1989.

Three Fragments: Chapters from a Book. — In: *Kontinent 4: Contemporary Russian Writers,* ed. George Bailey. New York: Avon Books, 1982.

3. Работы, иллюстрированные Неизвестным

а. Книги

B e c k e t t, S a m u e l and N e i z v e s t n y, E r n s t. *Concept and Image.* London: John Calder, 1992. (В печати.)

E c c l e s i a s t e s. M: Художественная литература, 1992. (В печати.)

б. Журналы, газеты

Arguments and Facts International (Vol.1, Nos.5/6).
Континент, 1977, №2

4. Фильм о Неизвестном

Hamilton, Alisa et al. «One Word of Truth». Cambridge: Anglo-Nordic Productions Trust, 1981.

5. Книги о Неизвестном

B e r g e r, J o h n. *Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR.* New York: Pantheon Books, 1969.

D e M i c h e l i, M a r i o. *Ernst Neizvestny.* Milan: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1978.

E g e l a n d, E r i k. *Ernst Neizvestny: Life and Work.* New York: Mosaic Press, 1984.

L e o n g, A l b e r t. *The Art of Freedom: Ernst Neizvestny and Russian Culture.* (In preparation.)

M i e l e, F r a n c o. *Dinamismo Plastico in Ernst Neizvestny.* Rome: Prospettive, no date.

O g i b e n i n, B o r i s. *Ernst Neizvestny. Créateur d'une archaique nouvelle.* Lisse: The Peter De Ridder Press, 1975.

6. Статьи о Неизвестном

B e r g e r, J o h n. *Arts in Society: A Soviet Sculptor.* New Society (8 September 1966): 374—76.

B o w a, M a t t h e w C u l l e r n e. *Contemporary Russian Art.* New York: Phaidon Press, 1989.

B o w l t, J o h n E. *Artists in Transit.* — In: *Transit: Russian Artists between East and West,* 47—50. New York: Eduard Nakhamkin, 1989.

D o d g e, N o r t o n and H i l t o n, A l i s o n. *Introduction.* — In: *New Art from the Soviet Union: The Known and the Unknown,* 9—19. Washington: Acropolis Books, 1977.

D o r i a, C h a r l e s, ed. *Russian Samizdat Art.* New York: Willis Locker $ Owens Publishing, 1986.

Evtushenko, Evgenii. *A Precocious Autobiography.* New York: E.P. Dutton $ Company, 1964.

The Exhibition of Three: Mihail Chemiakin, Oleg Tselkov, Ernst Neizvestny. New York: Eduard Nakhamkin Fine Arts, Inc., 1979.

Golomshtok, Igor and Glezer, Alexander. *Soviet Art in Exile.* New York: Random House, 1977.

Kuskov, S.I. *The Influence of Henry Moore's Work on the Emergence of the Soviet «Unofficial Art» of the 1960s and 1970s.* — In: *Henry Moore: The Human Dimension* (London: HMS Enterprises Ltd., 1991), 147—53.

Leong, Albert. *Centaur: The Life, Art and Thought of Ernst Neizvestny.* — In: Ernst Neizvestny, *Space, Time, and Synthesis in Art: Essays on Art, Literature and Philosophy.* Oakville: Mosaic Press, 1990.

Ernst Neizvestny and the Russian Avant-Garde. — In: *Oregon Studies in Chinese and Russian Culture.* New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1990.

Ernst Neizvestny: Synthesis of East and West. — In: *Ernst Neizvestny: Exhibition Tour, 1988, Republic of China, 7—16.* Kaohsiung, 1988.

Preface: Christianity and Russia. — In: *The Millennium: Christianity and Russia, 988—1988. Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 1990.*

Review of Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR by John Berger. — *Slavic and East European Journal* (Summer 1971): 253—54.

Review of Говорит Неизвестный. — *Slavic and East European Journal* (Winter 1985): 487.

Review of О синтезе в искусстве by Ernst Neizvestny. — *Slavic and East European Journal* (Spring 1984): 130—31.

MacDougall, William. *How Russian Emigres Are Shaping U.S. Culture.* — *U.S.News and World Report* (28 March 1983): 35—36.

Milner, John. *Prophetic Monuments.* — *Times Literary Supplement* (26 July 1991): 15.

Salisbury, Harrison. *The Monumental Dreams of Ernst Neizvestny.* — *Art News,* Vol. 78, №5, (May 1979): 102—05.

Weeks, Albert L. *Ernst Neizvestny: The Artist as Philosopher.* — *The World and I* (January 1986): 558—65.

Whitney, Craig. *Sculptor to Honor Siberia's Victims.* — *New York Times* (17 April 1990): A6.

Оглавление

Эрнст Неизвестный. Вместо предисловия 5

Альберт Леонг. Кентавр: жизнь, искусство и мысль Эрнста Неизвестного *Пер. с англ. М.Дзюбенко* 7

Глава 1 О синтезе в искусстве 37

Глава 2 Тело: человек как визуальный знак 61

Глава 3 Мессианские предпосылки в русской культуре. *Пер. с англ. М.Дзюбенко* 88

Глава 4 «Древо Жизни» 103

Глава 5 Открывать новое 122

Глава 6 Бронза 134

Глава 7 Данте. *Пер. с англ. М.Дзюбенко* 147

Глава 8 Творчество в опале 158

Глава 9 Искусство и общество 165

Глава 10 Гений на рынке искусств 184

Глава 11 О египетском искусстве 198

Глава 12 Размышления Кентавра. *Пер. с англ. М.Дзюбенко* 207

Хронология 226

Выставки 231

Собрания 233

Библиография 234

«Кентавр: Э.Неизвестный об искусстве, литературе и философии»

Редактор *Г.И.Дзюбенко. Художник В.А.Пузанков.* Художественный редактор *В.К.Кузнецов. Технические редакторы Е.В.Левина, Д.Я.Белиловская.* Корректор *О.Е.Косова.*

ИБ № 19451. Сдано в набор 10.07.92. Подписано в печать 14.08.92. Формат 60 × 90И6 Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 15 + 5,0 печ.л.вклеек. Усл. кр.-отт. 33,13. Уч.-изд.л. 12,52. Тираж 10 000 экз. Заказ 1856. С—149. Изд. № 48779.

А/О Издательская группа «Прогресс». 119847, Москва, Зубовский бульвар, 17. Можайский Полиграфкомбинат Министерства печати и информации Российской Федерации. 143200, Можайск, ул. Мира, 93.

Эрнст Неизвестный (р.1926) — современный выдающийся русский скульптор и теоретик искусства. Он — художник монументального синтеза, работающий в русской авангардной традиции В.Кандинского, К.Малевича, В.Татлина и П.Филонова. Среди его работ — «Цветок Лотоса» на вершине Асуанской плотины в Египте, надгробие Н.С.Хрущева, крест в музее Ватикана, голова Д.Шостаковича для Центра Кеннеди, изображения Колен Израилевых и «Древо Жизни» — монумент человеческому творчеству в искусстве, науке и технологии. Герой шести книг, фильмов и сотен статей, Неизвестный фигурирует также в романе А.Зиновьева «Зияющие высоты» и в «Одном слове правды» — документальном фильме, основанном на Нобелевской лекции А.Солженицына. Собственные сочинения Неизвестного включают поэзию, эссе, воспоминания и три книги: «О синтезе искусства» (1982), «Говорит Неизвестный» (1984) и «Пространство, время и синтез в искусстве» (1990). В 1976 г. он эмигрировал из Советского Союза и в настоящее время, будучи американским гражданином, живет в Нью-Йорке. Неизвестный — член Шведской королевской академии наук, Нью-Йоркской академии искусств и наук и Европейской академии искусств, естественных и гуманитарных наук. В 1989—1992 гг. Э.Неизвестный часто бывает в России: он создает мемориалы жертвам сталинизма в Магадане, Воркуте, Екатеринбурге. Альберт Леонг, составитель этой книги, профессор кафедры русского языка и литературы Орегонского университета (США). В настоящее время работает над монографией «Искусство свободы: Эрнст Неизвестный и русская культура».

